ION POGORILOVSCHI

COMENTAREA CAPODOPEREI

JUNIMEA

ION POGORILOVSCHI

COMENTAREA CAPODOPEREI

ANSAMBLUL SCULPTURAL BRÂNCUȘI DE LA TÎRGU-JIU

junimea, '76

Scanned with OKEN Scanner

COMENTAREA CAPODOPEREI

ANSAMBLUL SCULPTURAL BRÂNCUȘI DE LA TÎRGU-JIU

ION POGORILOVSCHI

JUNIMEA ● 1976

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Deși au apărut pînă acum în lume vreo două duzini de cărți asupra lui Brâncuși — altele urmînd să se adauge, după cîte știm, curînd — nici una nu a fost consacrată comentării Ansamblului comemorativ de la Tg. Jiu admis drept creația de zenit a genialului sculptor. Abia dacă ar fi de menționat un util Documentar (o carte apărută în anii din urmă chiar la Tg. Jiu) și un album de reproduceri fotografice.

S-ar putea obiecta că formulăm o pretenție exagerată: o exegeză de proporțiile unui volum asupra unei singure creații de artă, fie ea și un triptic (Masă-Poartă-Coloană) desfășurat pe o distanță de peste un kilometru... Dar asemenea ample exegeze ce-și iau drept obiect cîte o singură concrețiune a expresiei artistice — uneori se justifică. Demersul făcut prin Comentarea capodoperei îl comparăm cu temerara întreprindere a lui Adrian Fochi de comentare a Mioriței în acel cunoscut volum de peste o mie de pagini (Ed. Academiei, 1964). În cazul baladei, în cazul ansamblului sculptural brâncușian e vorba de aplecarea exegetică asupra unor manifestări de artă ce se deschid înțelegerii ca puncte nodale ale unei întregi spiritualități.

Fără îndoială, în asemenea situații, adică în preajma creațiilor fundamentale și eterne ale unei culturi, postura deliberativă a comentatorului devine, obligatoriu, situare în act filozofic. Oricum, cercetării specializate a lui Adrian Fochi asupra baladei i s-a adăugat un cuprinzător studiu elaborat anume de un filozof. În cazul nostru s-a nimerit ca interesul pentru plastica lui Brâncuși, în genere, ca și expres, pentru capodopera sa, să izvorască de la bun început din preocupări filozofice; din această pricină ne-a

Scanned with OKEN Scanner

atras Brâncuși. Nu ne-am apucat, însă, de interpretarea Ansamblului decît după ce ne-am socotit cunoscător al tuturor aspectelor legate de meticuloasa realizare plastică brâncușiană, în special a aspectelor de geneză a creației. Paralel cu alte activități, vreme de 15 ani am adunat toată informația pe care am putut-o identifica, am întreprins investigații de arhivă și de teren; preparativele s-au complicat datorită caracterului de cercetare interdisciplinară, „de graniță", spre care a tins Comentariul încă din faza prefigurării. Abia cînd ne-am crezut deplin stăpîni pe universul de implicații, pe factologia și amănuntul inerente unei exegeze precaute am trecut — presupunîndu-le sistematic — la comentarea capodoperei în sensul menționat: ca situare în act filozofic. Exegeza amintită a Mioriței, cu tot caracterul excelent al studiului cercetătorului specializat Adrian Fochi, cît și al studiului introductiv datorat filozofului Pavel Apostol, se resimte cumva de o „diviziune a muncii" pe care nu o considerăm, în principiu, drept formulă ideală.

Ne-am intitulat lucrarea Comentarea capodoperei (precizînd abia în subsidiar că e vorba de ansamblul sculptural brâncușian) întrucît, prin nuanța de generalitate introdusă astfel credem că se exprimă mai bine natura intimă a cărții. A voi să comentezi realizarea de la Tg. Jiu apreciată astăzi în lume ca „punct de vîrf al artei contemporane" (Sidney Geist), ca „singura sculptură a timpurilor moderne comparabilă cu marile monumente ale Egiptului, ale Greciei sau ale Renașterii" (Willian Tucker) —, o asemenea preocupare, prin forța lucrurilor, nu poate să nu producă întoarcerea spre sine a actului critic — o interogare asupra potențelor decodării critice — de un interes teoretic mai larg. Dacă, așa cum se consideră, opera lui Brâncuși a dat o nouă conștiință de sine sculpturii ca artă, atunci, fără îndoială, interpretarea operei brâncușiene înseamnă, simetric, posibilitatea dobîndirii unei noi conștiințe de sine pentru critica de artă. Emanciparea de sine a criticii de artă în baza creației plastice brâncușiene — o emancipare specifică — s-a și produs, imperfect însă, căci tocmai realizarea culminantă a marelui sculptor, Ansamblul, nu a nutrit-o pe măsură. Cauza rezidă în dificultatea comentării Ansamblului. Pînă azi interpretarea capodoperei lui Brâncuși a rămas mai mult una dintre marile încercări ce se pot imagina pentru critica de artă și mai puțin o victorie la activ a ei. Nici nu se putea altfel în lipsa efortului de regîndire/restructurare a actului de exegeză, efort pentru care comen-

Scanned with OKEN Scanner

tatorii mai mult sau mai puțin ocazionali de pînă acum nu au găsit răgazul necesar.

În ce ne privește, am resimțit ca pe o fatalitate faptul de a nu putea comenta tripticul de la Jiu fără o adevărată „instalare" în problematica metodei. Acest scrupul a devenit cosubstanțial comentării însăși, încît, iată, am ajuns să nu mai putem distinge în ce măsură cartea noastră, o dată scrisă, este comentare și în ce măsură este o metodologie a comentării. Dar poate că transferarea în termenii criticii de artă a semnificației unei mari opere e de admis, principial, ca fiind o tentativă într-atît de delicată încît o anumită coincidență a indicării efective și a metodologiei indicării semnificației să fie de înțeles, să fie însăși calea, forma exigenței exegetice...

Pe de altă parte, însă, metoda, în cele din urmă, tinde spre o considerare autonomă, rîvnește o valabilitate a sa dincolo de cazul concret în solidaritate cu care și pentru care s-a formulat. Dacă, prin convenție, ar fi să facem abstracție de tot ce privește strict explicarea Ansamblului, Comentarea capodoperei încă ar rămîne cu o consistență și o unitate a ei, la care ținem nu mai puțin. Aceasta este natura lucrării. Cu alte cuvinte, ceea ce am căutat să sugerăm încă prin titlu — și nu știm dacă am făcut-o suficient — e faptul că mizăm, concomitent, pe două nivele posibile de „citire" a cărții:

Primul nivel este, la lectură, al asimilării frumuseții de conținut a capodoperei brâncușiene. Asimilarea aceasta am conceput-o ca descindere treptată spre adîncul semnificației Ansamblului printr-o antrenare de tip inițiatic a cititorului — adică nu fără o doză de ritual, de regie —, o antrenare la început în cheie predominant polemică, apoi de un caracter hermeneutic din ce în ce mai pronunțat. Ne-a interesat să creăm în cititor conștiința parcurgerii unui drum; nu am urmărit să interpretăm pur și simplu, ci să mediem o interpretare (de aceea și lipsesc în lucrare concluziile: la o asemenea alcătuire ele ar apare ca o „imixtiune" a autorului exact în punctul unde lectorul trebuie să poată prelua totul în seama sa)... Dar, în viziunea noastră, după cum sugeram, această mediere este, efectiv, o interpretare, dacă nu chiar postura în care se dezvăluie cel mai deplin posibilitățile actului critic.

Este, mai întîi, o interpretare a capodoperei în sine. Făcînd bilanțul celor ce s-au acumulat în sfera criticii de artă în cele cîteva decenii de după realizare cu privire la

Scanned with OKEN Scanner

semnificația tainicului Ansamblu, prietenul de altădată al sculptorului, brâncușiologul octogenar V. G. Paleolog constată că ideile de tipul contribuțiilor nu lipsesc, dar impresia dominantă este, totuși, pînă acum, a unor „chei încă false ce se încearcă pe un zăvor rămas inviolabil, nedescifrat" ...

Este, apoi, o interpretare a capodoperei în raport cu restul creației lui Brâncuși. Dezvăluirea frumuseții înșiruirii sculpturale Masă-Poartă-Coloană, expresie unitară articulată din căutări și teme obsesive de-o viață, presupune în chip necesar mișcarea continuă a comentatorului prin cuprinsul artei brâncușiene ca printr-un mare spațiu al gestației. Prin această raportare la rest, revelîndu-ni-se în solidaritatea sa cu restul, creația de la Jiu se validează totodată ca măsură a genialității artistului încît o explicare precară a capodoperei apare mult mai gravă decît explicarea precară a oricărei alte lucrări a sculptorului: e lezată putința înțelegerii întregii moșteniri brâncușiene la adevărata ei dimensiune... Datorită slabei interpretări a capodoperei de la Tg. Jiu — situație ce durează de aproape 40 de ani — gloria universală a lui Brâncuși a rămas o glorie sub valoarea artei sale.

Este, în sfîrșit, o interpretare a capodoperei prin dovedirea consonanței sale adînci (nu numai pe părți, ci mai ales de ansamblu) cu viziunea vieții și morții proprie culturii noastre arhaice, adică demonstrarea exemplarei constituiri moderne a acestei lucrări ca personanță a mitului autohton al marii treceri. Cum rememorarea obîrșiilor expresiei plastice de la Tg. Jiu reprezintă în cartea noastră forma hotărîtoare a decodării semnificației i-am acordat, desigur, un loc deosebit.

Al doilea nivel posibil de citire a Comentariului este, după cum anunțam, o invitație la judecarea condiției resimțite de critică în fața plasticii moderne. Cazul capodoperei lui Brâncuși devine acum, într-un fel, un pretext, dar unul deosebit de generos; căci, elocvent, varietatea tipurilor de abordare exegetică a tripticului de la Tg. Jiu acoperă destul de bine modalitățile încercate în genere de critica modernă de artă. Putința de a surprinde varietatea acestor modalități de analiză în aplecarea lor asupra unei singure concrețiuni artistice e un fericit prilej pentru teoretician: capătă astfel relief limitele, capcanele (de pildă, efectul absolutizării unei formule în dauna alteia) și promisiunile fiecărei posturi critice în parte; iar mai presus de toate capătă relief (întrucît se referă la aceeași creație) natura lor destrămată: sînt modalități ce se cer, toate,

Scanned with OKEN Scanner

auzite, dar, ascultate, ceea ce se aude cel mai puternic este lipsa concertării lor, — impresie greu de depășit... Intenția Comentariului nostru a fost, într-un asemenea cadru, de a postula necesitatea unei „teorii generalizate" a modalităților critice curente și de a încerca, practic, o tehnică a integrării perspectivelor într-un demers exegetic unitar, de randament maxim. Prin întreaga desfășurare a Comentariului pledăm, așadar, pentru o completitudine nouă și specific structurată a actului critic, realizabilă azi în consecința aglomerării atîtor forme și tentative moderne de „atacare" a creației plastice.

★

Privind cu detașare, am numi exegeza noastră efectul de neocolit al captivării pe care ne-a produs-o — mai întîi pur empatic, adică chiar fără s-o înțelegem în adevăratul sens al cuvîntului — și pe care ne-o produce mereu, neistovit, capodopera de la Tg. Jiu. Ceea ce, prin meditație și contemplare îndelungată, ne-a dezvăluit tripticul brâncușian — anume: ceea ce am căutat să comunicăm apoi altora în chiar forma dezvăluirii sale — socotim a fi una dintre copleșitoarele frumuseți (mesajul absorbindu-se frumuseții) date omului întru reculegerea sa interioară; oricum, mărturisim că a fost și rămîne una dintre copleșitoarele frumuseți în putința subiectivității noastre: am realizat prin acest fericit contact cu capodopera de la Tg. Jiu însăși măsura puterilor noastre de a trăi arta — și cine știe că la Brâncuși arta înseamnă bucurie curată va înțelege ce am realizat și ce vrem să comunicăm.

Am elaborat, totodată, această lucrare îndemnați de un adînc sentiment patriotic. Majoritatea sculpturilor lui Brâncuși se află departe de țară, răspîndite prin lume; dar avem (alături de alte cîteva creații) ca într-un fel de compensație — capodopera. Cîtă vreme va dăinui umanitatea, ochi de pretutindeni se vor perinda pe la noi să o vadă. Este o datorie majoră a criticii românești să dea un comentariu pe potriva cheltuirii spirituale a lui Brâncuși în această creație, să pună în cuvenita lumină — renunțînd la moneda măruntă ce s-a bătut destul, bunăoară pe seama asemănărilor de suprafață ale capodoperei cu creația populară — autentica ei modelare stilistică și de viziune filozofică; dealtfel, această datorie este o mare șansă de a ne afirma timbrul propriu în critica contemporană de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Într-una din obișnuitele sale vizite de lucru prin județele patriei, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii, a găsit răgazul să se oprească în fața lucrărilor brâncușiene de la Tg. Jiu aducînd cu acest prilej un cald omagiu celui care s-a adăpat la izvoarele de aur ale simțirii neamului său spre a înnoi arta universală. Anul acesta comemorăm centenarul nașterii marelui sculptor. Ne-am gîndit că o interpretare amplă a creației sale de apogeu, încă învăluită în taine și controverse ce stînjenesc buna ei asimilare, s-ar cere, în sfîrșit, să existe. Mulțumim Editurii „Junimea" pentru dorința și efortul de a publica, într-un asemenea moment, lucrarea noastră.

I. P.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA INTIIA

SEMNIFICAȚIA CAPODOPEREI CA STATISTICĂ A INTERPRETĂRILOR EXISTENTE

„IDOLII" BACONIENI AI EXEGEZELOR LA BRÂNCUȘI

Comentariile la Constantin Brâncuși care s-au acumulat, mai ales după moartea artistului, într-un ritm vădit accelerat, au devenit ele însele o remarcabilă realitate culturală : formează astăzi o masă asupra căreia trebuie să decidem ca asupra unui fenomen statistic.

Cînd Francis Bacon își concepea lucrarea numită — prin raportare la *Instrumentul* aristotelic — *Novum Organon*, el îi stabilea o structură dichotomică: o parte distrugătoare și alta preparatoare. În prima parte, se știe, supunînd analizei capacitatea omenească de cunoaștere, filozoful o găsea plină de „idoli" de care în mod necesar trebuia epurată. „Idolii" erau forme tipice de eroare — ficțiuni, rătăciri — în care persistau intelectele . . .

Fără infatuare : în universul *brâncușiologiei* — care, credem, deja însumează o literatură comparabilă cu a *eminescologiei* — există forme ajunse „clasice" de erori ce s-ar cere, în sfîrșit, descrise, forme de care ar trebui să se țină seama în mod imperativ căci, ascunse în varietatea deconcertantă a tentativelor exegetice, aceste rele locuri comune ale felului de a-l aborda pe Brâncuși se perpetuiază ca o funciară slăbiciune a criticii de artă ; or, și fără aceasta, condiția criticii de artă nu este ușoară.

Cercetarea de față asupra Ansamblului sculptural de la Tg. Jiu, prin faptul că vizează capodopera vieții lui Brâncuși — așadar realizarea ce „pune în joc" întreaga sa creație și, în ultimă instanță, înseși puterile artei moderne — nu poate să nu încerce, ca un

Scanned with OKEN Scanner

prim demers exegetic, o identificare a „idolilor“ brâncușiologiei.

Să notăm că în sfera celor ce s-au spus anume cu privire la Ansamblu, „idolii“ nu par să fie alții față de cei ce populează *în genere* interpretările asupra lucrărilor marelui sculptor. Evidențierea lor capătă o valoare principială, privind, deopotrivă, atît Ansamblul de la Tg. Jiu, cît și restul creației brâncușiene ; exemplificările la care vom recurge în descrierea tipurilor de erori sînt luate fără discriminare.

„Idolii“ brâncușiologiei, convertiți la acest domeniu particular al cunoașterii din schema baconiană de generalitate filozofică, ar fi :

Idola tribus. Cînd vorbim despre Brâncuși să nu ignorăm niciodată faptul că acest român s-a ridicat la o altitudine a creației unde numai Shakespeare și Beethoven mai sînt. S-a zis că dimpreună ei alcătuiesc treimea ce domină întreaga artă a omenirii (63). După cît se vede, Brâncuși nu mai e judecat în interiorul sculpturii, ce-și are, neîndoielnic, geniile ei... Să recunoaștem, însă : ideea aceasta rămîne într-o măsură o postulare, o aserțiune —, cu alte cuvinte handicapează prin definiție demonstrația. Bogăția ei de conținut nu *este*, pur și simplu, ci *devine* și n-o putem dovedi noi, ci numai timpul. Trebuie deci să ne suspectăm de o deficiență colectivă : dincolo de aforismele ce vor să prindă grandoarea operei brâncușiene, Brâncuși actualul este, efectiv, în limitele puterii noastre de receptare, abia un frate mai mic al lui Brâncuși în considerarea de mîine. Spunem aceasta pe baza sutelor de comentarii la opera sa pe care le-am parcurs ; (și nu credem, desigur, că se poate spune totul în cuvinte. dar ceea ce se spune este îndeajuns de elocvent). În raport cu opera brâncușiană facem încă figură de începători ; sculpturile lui, lapidare ca axiomele, continuă să reclame de la specia umană, mai exact — de la capacitățile ei de valorificare emoțională, nu mai puțin decît o mutație ; ne aflăm, contradictoriu, încă în „faza de trecere“. Ce putem, e să resimțim dramatic — dar e bine dacă sîntem în stare să conștientizăm aceasta — faptul că Brâncuși „prisosește“

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de marginile spiritului fiecăruia ; „ne umple", — dar măsura inerentă artei sale nu ni-i dat să fie și măsura noastră ca subiectivități receptoare. Sîntem istoricește determinați la o nostalgie, așa zicînd, prospectivă : imaginăm o altă umanitate mai compatibilă lumii mirifice a formelor lui . . .

Nu e loc pentru scepticism, în ce ne privește. Antinomia e salutară : ea sforțează spiritul să se adecveze puterii geniului, creează „subiectul pentru obiect", dezvoltă deschiderea umană întru asimilarea emoțională a lumii. Dar în acest timp, cu tot paradoxul, — *„idola tribus"* : îl redimensionăm invers, noi pe Brâncuși.

„Idolii tribului" își au deci izvorul în natura omenească considerată generic. „Este fals — scrie Bacon — că simțurile omului sînt măsura lucrurilor ; dimpotrivă, toate percepțiile, fie ale simțurilor, fie ale minții, sînt pe măsura omului și nu pe măsura universului".

Așadar : faptul că *unii* acceptă mai mult de circumstanță ori nu resimt cum trebuie, în sinea lor, genialitatea lui Brâncuși, este mai puțin important. Esențial este că *toți* sîntem, cumva, culpabili în acest sens.

Idola specus. O categorie întinsă de erori are drept sursă particularitățile de conformație spirituală proprii fiecărui om. Cele scrise despre Brâncuși, adesea, nu ne dau o imagine obiectivă, ci una convertită, mulată subiectv pe viziunea particulară a comentatorului în materie de artă, adică adusă la numitorul comun al propriei sale opinii și structuri. S-a ajuns pînă acolo încît Brâncuși, al cărui prestigiu stă, ca un cer, deasupra disputelor, să fie invocat retoric, de pe poziții diametral opuse ; i s-au adus, de asemenea, obiecții din direcții nu mai puțin eterogene.

O specie de „idoli ai peșterii" o produc deformările profesionale. Sînt unii care se lansează în comentarea creației brâncușiene extrapolînd mecanic stereotipuri cîștigate prin specializarea lor într-un domeniu oarecare.

Bunăoară, doi psihiatri, Al. Olaru (175) și Radu Richman (267), s-au apucat, fără îndoială, cu bune

Scanned with OKEN Scanner

intenţii, să dezlege misterul ce înconjoară o lucrare mai puţin comentată de-a lui Brâncuşi : *Cumînţenia pămîntului*. Cum, în practica medicală, tainele se rezolvă prin punerea diagnosticului, cei doi medici stabileau următoarele : primul — că lucrarea lui Brâncuşi, hotărît lucru, a fost inspirată de un caz de idioţie mixtă ; al doilea — că, neîndoielnic, e vorba de schizofrenie... Or, a face măsurători antropometrice pe o operă de artă, a invoca frenologia — mai ales în cazul unor lucrări de artă modernă — nu poate dovedi, oricum, decît stridenţa inadecvării la obiect. Procedura psihiatrilor aminteşte întîmplarea — de mult notorie — cu vameşii S.U.A. care, aflaţi în exerciţiul funcţiunii lor, categorisiră *Pasărea în zbor* a lui Brâncuşi ca fiind piesă industrială, o bucată de metal prelucrată mecanic (205). Atari constatări pot să fie şi corecte faţă de un anumit sistem de referinţă —, ele nu devin, însă, prin aceasta, *modalităţi de ordin estetic* în perceperea artei, ci mai de grabă diversiuni.

Psihiatrii mărturiseau că încă de la prima vedere *Cumînţenia pămîntului* le-a evocat izbitor poziţia predilectă a rebuturilor speciei umane. Desigur, apropierea este foarte la îndemînă ; dar este falsă. Să rememorăm că o anumită analogie a provocat, încă de la prima expunere, *Prinţesa X ;* date fiind, probabil, anumite predispoziţii, unii au avut atunci, nu mai puţin spontan, revelaţia unui *phallus ;* or, cel mult, s-ar putea concepe — deşi aceasta nu-i poziţia noastră — că Brâncuşi a contat pe o *ambiguitate de percepţie* aşa încît separarea şi absolutizarea unui singur aspect echivalează cu nereceptarea operei.

Ca să încheiem cu această specie de „idoli ai peşterii" : Brâncuşi nu avea nevoie de medierea cretinilor, a rebuturilor umane spre a ajunge la forma de *fetus* adoptată pentru reprezentarea generică a omului (în *Cumînţenia pămîntului* sau alte lucrări). Marele sculptor nu apelează la „fenomenul originar", nu caută arhetipul, matricea spre a sugera impasurile naturii, ci pentru a evoca exact contrariul : plinătatea şi forţa ei germinatoare ; apele amniotice ascund, „surpat în vis", elanul vital. Dacă schizofrenii ori idioţii vădesc preferinţă pentru poziţia de fetus, ei staţionează în această poziţie, figurat vorbind, *pe linia moartă* — linie care nu poate fi etalată ca

Scanned with OKEN Scanner

inspiratoare a sculptorului. Cînd s-au apucat să-l comenteze pe Brâncuși — glumeam, într-un articol pe această temă (245), — cei doi psihiatri au uitat să-și scoată halatele...

O specie de „idoli ai peșterii" se datorează naturilor poetice.

Trebuie să relevăm, pe merit, că, între cei care au salutat dintîi opera deconcertant de nouă a lui Brâncuși, poeții au avut ponderea. Cînd au trecut, însă, la exegeza propriu-zisă a sculpturilor brâncușiene, mulți dintre ei au apelat cu precădere la fantezie și mai puțin, ori de loc, la cercetare. Poeților le datorăm excelente pagini privitoare la Brâncuși dar și tendința brâncușiologiei de a face „literatură", tendință care uneori poate să contravină flagrant spiritului științific. Comparațiile poetice referitoare la opera lui Brâncuși, oricît de frumoase, nu pot decît, cel mult, să suplinească explicația prin concept și, în orice caz, nu trebuie să treacă drept ceea ce nu sînt. Din dispoziție lirică, se poate elabora, bunăoară, următorul șir de metafore ale *Coloanei infinite:*

Coloana

toiag profetic

tăind

Cerul

ca Moise marea

exodului

Memento

memoriei stelelor

stinse

suind

spre fixe stele

eterne

Scanned with OKEN Scanner

Vidate
urne cerșind
cenușa

pe
urmele păsării
Fenix

Coșmar
de clepsidre
captînd

timpul
cea mai înaltă
cascadă

Dar, ca și în cazul abordării operei de artă cu proceduri științifice improprii, tot așa, dacă asemenea „descifrări" poetice vor să treacă drept exegeze, estetica e nevoită să constate, din nou, în numele rigorilor actului critic, inadecvarea la obiect.

Tendința de a transfera și de a aplica în critica de artă toleranțele fantazării poetice, de a face literatură în brâncușiologie afectează uneori contribuții dintre cele mai remarcabile.

O altă specie de „idoli ai peșterii" izvorăște din raportarea operei lui Brâncuși la propriile concepții artistice ale comentatorilor. Din asemenea confruntări Brâncuși iese de obicei adecvat ad-hoc la viziunea individuală sau, dimpotrivă, contestat ca pe baza unui *experimentum crucis*.

Așa, Lucian Blaga cerea sculpturilor lui Brâncuși să potențeze misterele, adică îl asimila pe sculptor crezului său artistic.

„Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adîncuri toate misterele.
Înalță-te fără sfîrșit,
dar nu ne descoperi niciodată ce vezi"

se adresa el, programatic, unei *Păsări* brâncușiene.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplul contrar ni-l oferă autorul *României pitorești* care, în același an 1910 și în același ziar în care publica în foileton studiul său admirativ despre pictura lui Grigorescu, respingea căutările lui Brâncuși (299). În general, la noi sau în lume, sculptorul român e revendicat de numeroase „isme" pînă să se acrediteze ideea că de fapt el scapă oricărei clasificări.

Cît privește înaintașii: dacă sculptura lui Brâncuși se leagă de tradiția cultă ce-a precedat-o, apoi ea se leagă contestînd-o și încă *în bloc* („artiștii au distrus arta" — spunea el) ca pe una ce a negat la rîndu-i condiția specifică artei societăților arhaice. Abia interpretată așa, ca expresie a dublei negări, adică interpretată prin referire la *întreaga* evoluție istorică a artei, devine posibilă stabilirea unei filiații, — anume între viziunea artistică a lui Brâncuși și modalitatea primară a sculpturii. Restul similitudinilor și analogiilor — în genere plauzibile — vin *după aceasta* și se clarifică prin ea. Bunăoară, apropierea lui Brâncuși de cubism, abstracționism, suprarealism, cinetism, pop-art etc. este naturală, pentru bunul considerent că, prin toate aceste căutări artistice, se realizează înscrierea *globală* a culturii moderne într-un *stil* ce comportă trimiteri la protocultură . . .

Așadar : impresia unora că au descoperit, fiecare în felul său, în modul lui Brâncuși de a concepe arta propriul *credo* și, prin aceasta, că l-au înțeles, poate fi abuzivă dacă o dată cu o atare recunoaștere din unghi personal intră în eclipsă esențialul : conștiința *puterii integratoare* a demersului artistic brâncușian în raport cu încă multe alte căutări și manifeste de artă moderne, ceea ce determină ca înțelegerea creației sculptorului să nu se realizeze adecvat decît în planul filozofiei culturii ; altfel optica celui ce și-l revendică rămîne neconcludentă dacă nu chiar deformatoare prin unilateralitatea pe care o trece în seama plenarului artist din Gorj.

Același empirism îl denotă și analogiile prin care se stabilesc sensuri operei lui Brâncuși apropo de anumite idei și doctrine filozofice la îndemîna celor ce întreprind comentarea. Intenția de a releva filozofia imanentă formelor brâncușiene — intenție în

Scanned with OKEN Scanner

cel mai înalt grad necesară în cazul acestui artist-filozof (243) — nu poate fi decît compromisă umblînd pe calea strîmtă a descoperirii unor corespondențe ce se epuizează, de fiecare dată, în ele însele. Am depistat, în lucrările asupra creației lui Brâncuși, un adevărat conglomerat de referiri în acest sens : se apelează — enumerăm după cum ne vine în minte — la Platon, Plotin, Socrate, Goethe, Bergson, Lao-Dzî, C. Rădulescu-Motru, Conta, Vasile Pârvan, Leibniz, Blaga, Diogene Cinicul, Cicero, Giambattista Vico, Democrit, Heinrich Mayer, Henry Thoreau, Nietzsche, Heraclit, la școala eleată, stoicism, filozofia vieții, filozofia comprehensiunii, etc ...

Încă o dată ne aflăm în fața unui fenomen statistic al brâncușiologiei interpretabil ca atare. In consecință, — să observăm „împrăștierea" acestor trimiteri exegetice :

Ea, „împrăștierea", vădește că filozofii citați se grupează, limpede, o parte — pe perioada de *început* a gîndirii filozofice și pe faptul impurității sale originare, o altă parte — se grupează pe epoca *actuală* și pe faptul redeschiderii actului filozofării spre aportul artisticului și senzitivității ; excepțiile, ele însele, se justifică în funcție de cele două grupări. Trimiterile acopăr, prin urmare, două mari perioade ale istoriei filozofiei distanțate net, dar *identice* în esența lor căci, sub aspectul modalității, actul filozofării se nutrește — tocmai în aceste două perioade mai mult ca oricînd — din *starea confundată a categorialului și metaforicului*... Or, o astfel de alcătuire a demersului gnoseologic, prin care categoria și metafora sînt puse să conlucreze indistinct în scopurile însușirii lumii, evocă necesar un model — anume *gîndirea mitică*, modalitate a cunoașterii prin excelență sincretică...

Într-adevăr : cercetate în amănuntul lor, variatele trimiteri la tradiția filozofică operate de comentatorii lui Brâncuși sînt de natură să trădeze, mereu, fie reminiscența miticului, fie resurecția lui în actul filozofării. De aici — un principiu metodologic : invocările, în contul operei lui Brâncuși, a unor idei și doctrine filozofice, invocări prin care se crează, spontan, analogii plauzibile, nu pot fi considerate revelatoare, nu-și au suficiența în ele

Scanned with OKEN Scanner

însele. ci pot, doar, să fie utilizate ca *medieri* în stare să conducă necesar, *dincolo de ele* (adică dincolo de doctrine) la fondul mitic.

Filiera sculptură brâncușiană — doctrină filozofică — fond mitic este uneori străvezie. Iată, de pildă, cum, datorită persistenței motivului ovoidal în opera lui Brâncuși, se face o apropiere de Leibniz: „Oul — ca principiu de viață, ca realitate încă dormantă, ca virtualitate de spiritualizare — este o monadă inspirată din care va proveni o parte din creația brâncușiană. E una din acele forme originare, *Urformen*, pe care numai un om al naturii o putea găsi și poetiza în piatră... Sculpturile par răsfrîngeri dintr-o lume puternică în care natura geologică și cea animală trăiau ca acele monade dormante și totuși vii din *Monadologia* lui Leibniz, închise în misterul ființei lor“ (57). Sau această apropiere între Brâncuși și Rădulescu-Motru pe care Motru însuși o face: „Brâncuși se muncește să străpungă învelișul subiectiv al conștiinței actuale omenești pentru a ajunge la formele cosmice în care se identifică spiritul și materia, așa ca să dea în opera de artă numai ceea ce a fost în viața de la început, în *oul* originar al unității spiritului și al materiei, scop pe care l-a avut în vedere și munca mea pe tărîmul filozofiei! Căci *personalismul energetic* nu este altceva decît ceea ce este cosmicul la Brâncuși“ (265).

Detașîndu-ne de jocurile subiectivității, de preocupările și preferințele noastre în materie de filozofie, trebuie, așadar, să stabilim principial posibilitatea denotării sistematice a ceea ce camuflează referirile interpreților lui Brâncuși la cețosul *dao* sau la *logos*-ul heraclitian, la *ideea* platonică sau la *arhetip*, la *ciclul istoric* al lui Vico (ciclul istoric — palingenezie — eternă reîntoarcere — timp originar), la *elanul vital* bergsonian (elan vital — entelechie — animism ca „religie minimă“) etc.

O asemenea *transcendere* sistematică a referirilor de natură filozofică — și nu simpla frecventare a doctrinelor — pare să fie imperativă în comentarea adecvată a lui Brâncuși. Conglomeratul trimiterilor exegetice (ce se ignoră, altfel, unele pe altele) capătă, prin aceasta, unitate și sens.

Scanned with OKEN Scanner

Mai există și alte specii de „idoli ai peșterii“ individuale.

Idola fori. Aceștia sînt determinați de lipsa de precizie în accepțiunea termenilor cu care operează critica de artă, „idoli care s-au strecurat în intelect cu ajutorul cuvintelor și numelor“ — cum zice Bacon. Așa, bunăoară, la noi, Brâncuși a fost o vreme ignorat pe considerentul că nu ar fi realist. Ulterior însă s-a constatat că acest considerent este destul de ambiguu. Termenul de *realism,* el însuși, a fost supus analizei ca dificultos ; s-au operat distincții necesare. Brâncuși nu este realist într-o accepțiune dar este realist în alta. Iată dar că din nou ajungem la vorba lui Bacon : „se întîmplă că discuțiile înalte și solemne ale învățaților se termină deseori în controverse asupra cuvintelor și numelor ; cu care (după uzul înțelept al matematicienilor) ar fi mai prudent a începe, pentru a le pune în ordine, prin mijlocirea definițiilor“.

În moduri și cu intenții diametral opuse, în legătură cu formele brâncușiene s-a vorbit de *primitivism.* Fără îndoială, — aflat în căutarea rațiunii de a fi a sculpturii, Brâncuși nu a atins doar „epiderma“ tradiției, el a urcat în istoria acestei arte pînă la *premise,* zăbovind acolo. Printr-o muncă de o viață a creat, astfel, mai mult decît sculptură : o nouă axiomatică ; a dat întemeiere modernă postulatelor milenare ale sculpturii. A vorbi de primitivism în acest caz este, într-un fel, identic cu a numi primitiviste preocupările matematicii moderne pentru fundamente. În măsura în care în formele realizate de genialul sculptor se aude, parcă, însăși curgerea izvoarelor artei — și se aude puternic de cum închizi ochii — se poate vorbi de un primitivism brîncușian ; dar echivocul rămîne. Formulări lipsite de precauții ar putea determina pe unii să creadă că Brâncuși este un retras, dacă nu un retrograd, ce crează în divorț cu devenirea istorică a artei, cînd, de fapt, sculptura lui — implicit „primitivismul“ — exprimă cu forța prototipului, a exemplului inegalabil, acea mare mutație ce se săvîrșește acum în chiar miezul artei.

S-a mai spus despre Brâncuși că a creat o sculptură *abstractă,* unii văzînd în aceasta o fugă de rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate, alții, dimpotrivă, o apropiere necesară de esența lucrurilor și care nu desființează specificul artei, senzorialitatea ei.

Alteori se confundă *sinteza* cu *schema*.

Să mai pomenim că nu există consens unanim nici cu privire la termenul de *sculptură*? Categoriile esteticii evoluează și ele, istoricește. Din cînd în cînd se impune, metodic, să „închidem pentru inventar" și să trecem la revizuirea conceptelor.

Idola theatri. Desemnează fabulațiile în legătură cu opera lui Brâncuși care au cîștigat notorietate. Aceste teze eronate dobîndesc autoritate fie din stima pentru persoana celor ce le-au creat, fie pur și simplu — cum scrie Bacon — din „tradiție, credulitate și neglijență". Ideile, referitoare la Brâncuși, conținute în volumul *Sculptura statuară românească* (181) ar fi dăunat, la vremea lor, mai puțin dacă nu ar fi aparținut unei personalități în materie de istorie a artei — lui George Oprescu.

Numeroase idei false au fost formulate cu privire la Ansamblul de la Tg. Jiu. Ele circulă asemeni monezilor lipsite de acoperire în aur. Unele, de o mare candoare, sînt repetate cu asiduitate de diverși comentatori.

La antipodul împrumutului necritic de idei, în brâncușiologia noastră se manifestă cronic tendința de ignorare a celor deja spuse atunci cînd se concepe un nou comentariu. Comoditatea, ori încrederea prea mare în sine, ori poate credința că plurivocitatea operei justifică arbitrarul actului critic, face să domine încă obiceiul de a vorbi despre Brâncuși liber de orice grijă față de contribuțiile altora.

Visăm o exegeză românească la Brâncuși eliberată de „idoli", în care orice nouă contribuție să valorifice critic gîndirea anterioară. Fapt este că brâncușiologia românească se află acum într-un moment deosebit: după o lungă perioadă de acumulări a venit vremea sintezelor. Comentariul nostru este el însuși o încercare monografică, de sinteză. Dar sintezele nu vor fi realizate optim dacă nu ne vom preocupa de *organon*, de instrumentul de lucru în interpretarea marelui sculptor. Apelul pe care l-am

Scanned with OKEN Scanner

făcut la Bacon trebuie luat în acest sens : el are o valoare simbolică.

În ce privește, mai strict, Comentariul, acest prim pas, sau acest preambul, o dată făcut, ne permite, într-o formulă rezonabilă, să concepem referirea la interpretările existente ale Ansamblului de la Tg. Jiu pe alte jaloane decît ale înregistrării propriu-zise, ale transcrierii tuturor celor cîte s-au improvizat referitor la lucrările lui componente ; căci, se va înțelege, multe dintre părerile consemnate nu ar face decît să ilustreze excesiv și obositor aceleași cîteva mari tipuri de „idoli".

Scanned with OKEN Scanner

FENOMENUL DE GRUPARE A INTERPRETĂRILOR

După semnalarea „idolilor" brâncușiologiei, se vede că rostul unei panoramări asupra celor spuse pînă acum cu privire la *Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana infinită* se diminuează ; dar nu este total zădărnicit.

Unui asemenea tur de orizont îi rămîne mai ales în sarcină *determinarea sferei* globale a celorlalte contribuții teoretice față de care se autonomizează și cu care interferează Comentariul ; astfel, va fi posibilă o paralelizare, mișcarea liberă a spiritului critic.

Pe de altă parte, s-ar cuveni numaidecît scoase la suprafață, de sub clișeele exegetice convenționale, o serie de remarci de mai redusă circulație, dar care ni se par demne de toată atenția ; a le lăsa pierdute în masa atîtor efuziuni teoretizatoare e ca și cînd am specula în favoarea noastră o stare de lucruri : ar fi eludate observații notabile care — fie ele și pasajere — au calitatea anteriorității față de punctul de vedere pe care îl formulăm.

În sfîrșit, concepem această panoramare și cu anume perfidie : gîndim că lectorul, cine știe, va fi ademenit, în spectacolul ce i se oferă, de vreo interpretare doar aparent meritorie ; prins astfel, vom putea apoi să-l punem în situația de a ne da și mai multă dreptate...

MASA TĂCERII

Dintre creațiile lui Constantin Brâncuși la Tg. Jiu, *Masa tăcerii* este lucrarea ce însumează cele

Scanned with OKEN Scanner

mai puține analize ; adesea, se scrie despre celelalte componente ale Ansamblului fără ca *Masa* să fie măcar pomenită. Se poate stabili o ierarhie : în vreme ce evocarea *Coloanei infinite* reprezintă un adevărat loc comun al referirilor la Ansamblu, *Poarta sărutului* deține o poziție mediană, pentru ca, în sfîrșit, *Masa tăcerii*, mult mai rar comentată, să vină la urmă. Ierarhia aceasta — posibilă din punctul de vedere al frecvenței referirilor, ca și al consistenței lor — are cauzele sale asupra cărora, însă, nu ne oprim.

MASA TĂCERII CA MASĂ ȚĂRĂNEASCĂ. În multe cazuri, efortului de a pătrunde semnificația *Mesei tăcerii* i se substituie „recunoașterea", în această creație, a mesei țărănești familiale de lemn, rotunde și joase, înconjurate de scăunele fără spătar ; desigur, o atare apropiere are valoarea ei atunci cînd e angajată într-o autentică analiză —, altfel, mai mult dezinformează. După unii, apropierea ar fi făcut-o mai întîi Petru Comarnescu : „Intuiția fertilă a lui Petru Comarnescu vede în *Masa tăcerii* monumentalizarea mesei țărănești. Masa rotundă, masa țărănească e veche de mii de ani. O găsim pretutindeni pe pămîntul nostru. La deal, la munte sau la șes" (83). După cum se poate remarca, citarea *mesei țărănești* în calitate de motiv inspirator al *Mesei* brâncușiene se prelungește uneori pînă la invocarea *mesei dacice* și, mai departe, pînă la *masa neolitică* specifică acestor locuri — bunăoară, măsuța de lut ars aparținînd culturii Gumelnița, anume reprodusă în volumul *Témoignages sur Brancusi* (58). „Această măsuță neolitică reprezintă prototipul meselor care au continuat peste milenii în casele țărănești și pe care Brâncuși le-a monumentalizat, conferindu-le variate sensuri și funcțiuni" (54 p. 45). O serie de critici străini — Mario de Micheli (155), Sidney Geist (93 p. 125), V. Tsigal (292) etc. notează și ei existența unei filiere *Masa tăcerii* — masa țărănească.

MASA TĂCERII CA FIGURARE A FAMILIEI. Socotind — nu tocmai exact, chiar dacă ar fi să ne gîndim doar la creația brâncușiană — că „pentru

Scanned with OKEN Scanner

întîia oară un obiect, și anume *o masă cu scaune* este prezentată ca operă de artă cu o semnificație bine determinată" Eugen Ciucă afirmă că pornind de la masa rotundă țărănească obișnuită vieții de la Hobița, Brâncuși a voit de fapt să monumentalizeze prin grupul său plastic *tema familiei*: „Simbolizarea *familiei* în masa cu douăsprezece scaune (cercul împrejurul căruia se aduna întreaga familie), vatră și focar, punctul-cheie al creșterii și dezvoltării omului, mi se pare atît de poetic subînțeleasă atît de plastic rezolvată, forma este atît de inedit subordonată temei, încît aparentul ermetism, reieșit tocmai din această simplitate, s-a absolvit. Prin proporția lor, masa și cele douăsprezece scaune configurează o atare dinamică, o atare forță, încît nici un alt fel de monument nu ar fi putut să redea mai simbolic trăinicia, gruparea, unitatea, ființa unei familii, determinîndu-i universalitatea" (35).

În același sens, Ștefan Georgescu-Gorjan, inginerul care a condus lucrările de realizare tehnică a *Coloanei infinite,* cată să ne încredințeze că ar deține de la însuși Brâncuși unica explicare autentică a *Mesei* de pe malul Jiului, pe scaunele căreia ar fi poposit amîndoi în iulie 1937, în drum spre determinarea locului unde urma să fie amplasată *Coloana* — (fapt, de altfel, imposibil: de o masă cu scaune de piatră nu poate fi vorba decît abia spre toamna anului următor, deci... după încheierea lucrărilor la *Coloană*). „— *Hai să stăm la masa flămînzilor* — mi-a spus Brâncuși. În concepția lui, aceasta era masa țărănească, masa tradițional rotundă, în jurul căreia se adună toți ai casei care, la fel de osteniți de muncă, sînt la fel de înfometați. În jurul acestei mese se întrunesc plugarii, veniți de la munca trudnică a cîmpului sau porniți pe petrecere, la sărbătorile familiei, la praznice sau nunți" (103). De adăugat că în timp ce unii văd, în forma *Mesei tăcerii,* cum „familia țărănească se poate așeza, parcă, la sfat" (116), alții observă că scaunele sînt „dispuse radial la intervale care nu permit comoditatea unei discuții și nici folosirea mesei ca atare" (17), ele sînt așezate astfel încît te țin distanțat de masă, „stîngaci și stingher" (239).

Scanned with OKEN Scanner

MASA TĂCERII CA FIGURARE A PRĂZNUIRII DE NUNTĂ. Dacă Ştefan Georgescu-Gorjan, invocîndu-l pe Brâncuşi, socoate echitabil să înlocuiască denumirea de *Masă a tăcerii* prin denumirea de *Masă a flămînzilor*, Petre Pandrea, la rîndul său, depune mărturie că „Brâncuşi n-a botezat-o public niciodată“ (228). În diferite texte, însă, Petre Pandrea va vorbi de *Masa cinei nupţiale, zisă a tăcerii*, aderînd astfel şi el la pasiunea de a înlocui, conform unei interpretări proprii, denumirea ajunsă uzuală.

Pe baza faptului că Ansamblul este închinat eroilor gorjeni din primul război mondial, exegetul la care ne referim îşi formulează teza astfel : sculptorul a voit să figureze o nuntă a ostaşului întors victorios din război ; „intrat în templul iubirii şi al căsătoriei rodnice care prelungeşte spiţa şi viaţa“ soldatul este, astfel, reintegrat „în rînduiala satului“ (229). Prin urmare Brâncuşi ar fi aşezat în zăvoiul Jiului nu o masă familială obişnuită, ci „o masă a celor aleşi pentru praznicul nunţii (227 p. 182).

Caracterul de masă nupţială decurge din vecinătatea cu *Poarta sărutului* pe care sculptorul „a înscris *oul* germinaţiei şi l-a spart în două (femeia mireasă şi masculul — un soldat victorios)“ (229). Sau, în altă parte : „Masa cinei este prezentă cu vederea spre poarta sărutului nupţial“ (227 p. 182).

Lucrarea a mai fost numită şi „masa nunţii dacice“ (78).

MASA TĂCERII CA FIGURARE A PRĂZNUIRII MORŢILOR. O interpretare la antipod a aceleiaşi *Mese* nu lipseşte : „Apropiindu-te de ea pe o alee umbroasă — consemnează criticul de artă V.Tsigal — nu mergi spre un ospăţ cu chef, ci spre un praznic. Se pare că o dată la această masă a stat o mare familie de ţărani : mama, tata, copiii. Acum nu mai este nimeni. La această masă te poţi aşeza dar nimeni nu se aşează. Toţi stau în picioare, tăcînd. Pe această masă pot sta multe bucate dar poate şi un mormînt, iar în spate rîul Jiu curge ca un Lethe“ (292). Noua interpretare se revendică şi ea, tacit, tot de la o mărturie a unuia dintre cei ce l-au cunoscut pe sculptor şi i-au stat în preajmă :

Scanned with OKEN Scanner

„În 1937, Brâncuși hotărăște că *Masa rotundă*... va constitui partea întîia a Trilogiei pe care o ridică la Tg. Jiu și o va numi acolo o vreme chiar *Masa Pomenirii*, denumire încă prezentă mărturiilor supraviețuitoare. În subînțeles *Masa Pomenirii* acelor eroi care în 1916, pe digul unde a fost așezată... au murit apărînd victorios orășelul împotriva cotropitorilor" (208 p. 52); o masă „a celor jertfiți" (77).

Semnalînd unele concordanțe între lucrările brâncușiene, pe de o parte, și manifestările de viață spirituală a satelor românești, pe de alta, Paul Petrescu apropie *Masa tăcerii* de mesele — uneori de proporții ciclopice — aflate în preajma vechilor biserici de lemn, mai ales în Maramureș. Asemenea mese „au o funcțiune ce impune aproape denumirea de mese ale „tăcerii", ele fiind folosite cu prilejul pomenirilor rituale, constînd în îmbelșugate „ospețe" oferite de urmașii celor trecuți din viață. În jurul lor iau loc zeci de oameni, respectînd stricta ierarhie socială a neamurilor din sat. Posibilul număr mare al comesenilor nu mai face așadar neobișnuită așezarea celor douăsprezece scaune în jurul mesei de la Tîrgu-Jiu" (236).

Sub semnul interpretării *Mesei tăcerii* ca o figurare a prăznuirii morților stă și denumirea acestei lucrări drept *Masă a Umbrelor* (287), ori caracterizări de tipul: „un magic conciliu al umbrelor strămoșilor" (15), masă „la care se vor fi așezat umbrele celor morți în război" (115).

Un loc aparte îl are poziția — niciodată explicitată — a lui Jacques Lassaigne: el face sistematic o anume distincție între masa propriu-zisă, pe care o numește „masa comunității" sau „masa de piatră a meditației", și formele sculpturale ce înconjoară masa și pe care le numește fie „Coloanele prezenței" (144), fie „monument-stelă" (145 p. 10) fie „ansamblu de stele" (146). Așadar în jurul mesei rotunde de piartă s-ar afla așezate douăsprezece mici monumente funerare în chip de coloană.

MASA TĂCERII CA FORMĂ FIGURATIVA LABILĂ. Dar, de vreme ce scaunele sînt atît de depărtate, „nu e masă masa" — socoate un critic (239). Deși amintește el însuși de „sensurile cosmice, de amplele orizonturi filozofice" pe care le capătă

la Brâncuși motive simple ca *pasăre, broască țestoasă, ou,* criticul în cauză crede că intenția de a stabili o semnificație elevată a *Mesei* pornind de la considerarea ei ca atare nu merită osteneală. Cum, însă, nu poate renunța la o percepere figurativă, el ne propune să vedem în lucrarea sculptorului român următoarele : o moară, un cadran de ceas, constelații, clepsidre, un zodiac și, în sfîrșit, sfincși — gîndind că abia prin aceste noi figurări (evident, mai la îndemînă ca simboluri) se poate descoperi semnificația zisei *Mese.* Generos în a enumera asemănări plauzibile, comentatorul combate, totuși, cu tărie — ca pe niște eșuări foarte departe de principiile criticii științifice — încercările altora de a conferi vreunei sculpturi brâncușiene valori labile, în funcție de poziția în spațiu a contemplatorului sau în funcție de momentul diurn în care e percepută : „Operele lui Brâncuși sînt chintesențe, nu umbre chinezești" (238). O atare poziție fermă, desigur, vizează mai puțin propriile interpretări ale *Mesei,* labile în funcție de perspectiva spațială : „Văzute de sus, cele douăsprezece cercuri ale scaunelor par sateliții cercului mare din centrul orbitei. Sau un cadran. Cadranul unui ceas cosmic cu cele douăsprezece ore ale lui" ... Dacă ne așezăm, însă, pe pămînt, lucrarea e alta : „așa cum sînt suprapuse, cele două pietre centrale ne înfățișează acum, din profil, cu exactitate, două pietre de moară... *Masa tăcerii...* două pietre de moară una peste alta, iar în jurul lor douăsprezece scaune care, văzute din profil, nu sînt altceva decît niște clepsidre..." (239).

Recunoașterea în forma scaunelor a clepsidrei este, din motive lesne de înțeles, larg răspîndită. La fel, asemănarea cu două pietre de moară : „Românii văd pietre de moară în cele două lespezi ale *Mesei*" — notează Sidney Geist fără să se angajeze, ceea ce este oarecum surprinzător, căci, apoi, criticul american ne va oferi propria sa paletă de recunoașteri ale unor figurări în forma *Mesei :* „Masa cu cele 12 scaune poate fi interpretată ca un centru cosmic înconjurat de sateliții săi, precum soarele și cele 12 luni, sau semne ale zodiacului, cadran solar, drept Crist și apostolii, drept simbol al relațiilor familiare sau de grup, ca mama și copiii..." (93 p. 126).

Scanned with OKEN Scanner

MASA TĂCERII CA FORMĂ A ABSTRACȚIEI FILOZOFICE. Lapidaritatea formelor sculpturale integrate sub numele — apocrif sau nu — de *Masa tăcerii* apare unora ca îndemn la detașare de orice fabulație prea concretă și asimilarea lucrării lui Brâncuși ca ideogramă filozofică. Analog vechilor filozofii chineze unde o imagine grafică — anticipînd, cumva, geneza categoriilor — ținea locul unui întreg discurs, *Masa* o aflăm interpretată, bunăoară, ca un discurs filozofic condensat asupra *tăcerii*: „Brâncuși, în filozofia sa dintîi, pretindea, asemeni unor gînditori presocratici, că elementul existențial al întregii creații pămîntești, cele două regnuri potrivite existenței omenești, și anume atmosfera și reversul ei, apele, acele două forme ale existenței: viața și moartea — la fel ca și materia, se confundă, în ultim, într-o formă unică — Tăcerea... Tăcerea, a cărei efigie face noțiuni duale: Timpul și Eternitatea. Pentru ca să înțelegem mai bine aceste lucruri, Brâncuși îi va spune mesei sale rotunde, de acum înainte, *Masa Tăcerii*" (208 p. 51). (Notăm că „de acum înainte" înseamnă, aici, anul 1921. V. G. Paleolog nu se referă deci la *Masa* de la Tg. Jiu, care e sculptură propriuzisă, ci la mesele-mese sau mesele-socluri din atelierul lui Brâncuși de la Paris, asemănătoare celei ridicate apoi la rangul de operă. În textul său, V. G. Paleolog consemnează, așadar, mai multe semnificații ale meselor brâncușiene, mai exact spus, o devenire: semnificațiile s-au clădit, cu timpul una deasupra alteia. Cît privește *Masa* de la Tg. Jiu, deși exegetul lui Brâncuși menționează ivirea cu acest prilej a unei noi semnificări *(Masa tăcerii* ca *Masă a Pomenirii)* el conchide nu tocmai convingător: „Masa Tăcerii ni se pare a fi denumirea cea mai apropiată de starea de spirit a sculptorului în 1938, atunci cînd a așezat-o la locul unde este și astăzi. Este denumirea cea mai potrivită și pe care timpul a impus-o" (208 p. 52).

Convergent interpretării *Mesei* ca exprimînd meditația brâncușiană asupra tăcerii, alți interpreți valorifică lucrarea ca pe o emblemă a *temporalității*; în această emblemă ei cred a distinge aspecte de nuanță: ideea de curgere neîntreruptă a timpului

Scanned with OKEN Scanner

în raport cu dăinuirea memoriei (51), ideea timpului fără de început (239), ideea putinței suspendării timpului real și a regăsirii altui timp (167), în sfîrșit, ideea ciclicității temporale, adică exprimarea unei palingenezii prin care ni se dezvăluie cum protoistoria anunță dialectic postistoria: „Sculptura maestrului din Tg. Jiu, care învață formele fundamentale ale protoistoriei, nu face decît să dezvăluie, să ne dea viziunea decisivă mai dinainte a postistoriei" (270).

Se mai crede că *Masa tăcerii* ar înfățișa „armonia cosmică, perfecțiunea suverană în meditație asupra ei însăși, asupra identității ei în mijlocul trecerii care diferențiază, particularizează, pentru a dizolva totul pînă la urmă" (254).

MASA TĂCERII CA FORMĂ GENERATOARE A UNEI STĂRI. „Formele pure" a componentelor *Mesei tăcerii* par să dea altora — total sau parțial— siguranța că se pot dispensa, la urma urmei, de aflarea vreunei ideații incifrate în operă. „Dincolo de căutarea unei idei mai mult sau mai puțin accesibile prin informație — ține să precizeze un critic — importantă este senzația directă, sentimentul pe care-l inspiră contactul cu opera" (240). Astfel, locul meditației cu obiect anume îl ia *starea* meditativă indefinită, starea de reculegere, de introspecție (253 p. 37); în raport cu opera contemplatorul își mărturisește impulsul reîntoarcerii în sine, la cuvîntul nerostit (260). Acum *Masa tăcerii* devine „această tăcută prezență" (90); (într-un articol mai vechi (88) același critic descria „tăcuta prezență" ca pe „un soi de expresie masivă, materială, a legendarului „greu al pămîntului" din folclorul literar românesc")... Receptarea pietrelor lui Brâncuși, ca prezență, provoacă nu odată o puternică senzație de materialitate, alături de senzația unei tăceri potențate, de sentimentul curgerii timpului, de simțămîntul unei „certitudini cosmice"; contemplatorul valorifică *Masa tăcerii* prin abandonarea sa unei stări de calm și seninătate.

Scanned with OKEN Scanner

POARTA SĂRUTULUI

Dacă în cazul interpretărilor date *Masei tăcerii* se poate remarca uneori înclinarea (sau complacerea) de a privi separat masa propriuzisă și separat scaunele ordonate în jurul ei —, în cazul *Porții sărutului* —lucrare ce urmează *Mesei* pe axul Ansamblului — dificultatea unei comentări integrale conduce de astă dată la analize care se mulțumesc, în concretul lor, fie numai cu descifrarea motivului de pe masivii stîlpi ai operei, fie cu referiri la stîlpii în totalitate, fie, în sfîrșit, numai cu arhitrava. În cele ce urmează nu vom configura sfera interpregătirilor care s-au adus *Porții sărutului* în virtutea acestor proceduri ; vom urma, și acum și în cazul *Coloanei*, liniile deja vădite de noi ca elocvente pentru suma interpretărilor *Mesei tăcerii*. Această unitate de perspectivă — care decurge, de altfel, din natura punctelor de vedere considerate — va fi să favorizeze, ulterior, critica de principiu a pozițiilor existente.

POARTA SĂRUTULUI CA POARTĂ ȚĂRĂNEASCĂ. Contrariind impresia unor interpreți ai artei străini, știutori, dar mai ales neștiutori ai tradiției porților în satele României, diferiți comentatori de la noi au revendicat pentru lucrarea brâncușiană de la Tg. Jiu modelul acestei manifestări specifice a culturii noastre populare. *Poarta sărutului* ar aminti, chiar de la prima vedere, „de porțile monumentale răspîndite în zonele de deal și munte din România, care poartă ornamente cu semnificații simbolice — cercuri, rozete, frînghii, șerpi, linii drepte, flori etc.... Modelul autentic pe care Brâncuși l-a utilizat la crearea *Porții sărutului* este desigur cel al porților gorjenești...“ (160 p. 114). După Ion Frunzetti, lucrarea ar deriva din porțile țărănești atît prin elementul structiv cît și prin cel decorativ (90, 86).

Cum analiza care să compare *Poarta* brâncușiană cu vreo poartă populară nu poate fi, totuși, prea generoasă în similitudini formale, raportarea aceasta se păstrează de regulă în indefinit, ori rămîne de tipul unui enunț nedenotat — dacă nu chiar irelevant — în ce privește semnificația operei : „Poarta

Scanned with OKEN Scanner

este primul semn al locuinței. Pentru țăranul român ea are o semnificație spirituală, pe lîngă cea ornamentală. Totodată ea este și un arc de triumf" (69 p. 43).

În sfîrșit, un bun cunoscător al manifestărilor de artă populară, Paul Petrescu, pune la îndoială apropierea (236).

Dar dacă pare dificil să acreditezi că *Poarta* în întregul ei compozițional derivă din tradiția populară, încă rămîne putința de a recunoaște măcar în vreo parte a lucrării o sorginte țărănească. Astfel, e foarte răspîndită impresia (Mario de Micheli, Sidney Geist, Jacques Lassaigne, Paul Petrescu, Petru Comarnescu, Adrian Petringenaru, Mircea Deac, Ion Mocioi) că partea de sus a *Porții sărutului*, arhitrava, ar reprezenta — ori ar fi reminiscența ei, cum zice Geist — *lada de zestre*, piesă de prestigiu a mobilierului țărănesc. Însă și comparării între arhivă și lada de zestre i s-au găsit oponenți (31).

În ultimă instanță, apropierea *Porții* de arta populară românească se restrînge la interpretarea motivelor înscrise cu delicatețe pe fețele arhitravei. După unele păreri, încrustațiile arhitravei ar fi nonfigurative, „o margine de covor oltenesc transcrisă în piatră cu dalta" (253 p. 36), „motive decorative de țesături populare" (140 p. 70), „desene, derivate de la crestăturile în lemn, de un gust perfect, alcătuind o horbotă de piatră" (269). După alte păreri, desenul în cauză, prin ceea ce evocă din manifestările civilizației sătești, este, dimpotrivă, figurativ. Încă în anul 1937 — deci înainte ca *Poarta sărutului* să fi fost terminată — Claudia Milian, pe baza unei fotografii a machetei lucrării, interpreta liniile arhitravei ca reprezentînd oameni prinși de mînă într-o horă (158) ; de atunci încoace interpretarea avea să fie redescoperită de mai multe ori, nu fără variațiuni : așa, privind arhitrava, cineva aude „tropotul cadențat al Horei pădurarilor din Hunedoara" (35), în vreme ce altcineva remarcă „o periniță în care toate perechile se sărută deodată și mereu" (239) ! . . .

Încercarea cea mai temerară de a interpreta motivul frizei ca revendicîndu-se de la manifestările spiritualității noastre folclorice aparține lui Petru

Scanned with OKEN Scanner

Comarnescu. În studii pe care le-a publicat atît în țară cît și peste hotare, criticul român ajunge să se întrebe dacă arhitrava nu reprezintă cumva o imagine a plaiului mioritic. (51). I-am arătat lui Petru Comarnescu articolul nostru din 1966 — pe care nu-l cunoștea — privitor la interpretarea motivului arhitravei ca desenare, puternic stilizată, de 40 de ori la rînd, a stelei funerare *Sărutul* din cimitirul Montparnasse (249). A acceptat de îndată interpretarea. Astăzi ar fi de-a dreptul paradoxal să se mai susțină o altă obîrșie a motivului, asimilarea lui ca „dans tropotit" sau „periniță".

Cît privește motivele de pe stîlpii *Porții:* ele au fost găsite asemănătoare cu „o decorație de pe o poartă țărănească" (18), au fost numite „embleme solare — prezente, sub alte aspecte, în ornamentele folclorice" (126) ori, dacă li s-a zis „profiluri de ochi", atunci s-a amintit că „pe costumele țăranciIor din Gorjul natal al sculptorului apar uneori cîte doi ochi alăturați, iar florile și frunzele de pe scoarțele, de asemenea stilizate, au uneori forma unui ochi" (40). . . .

POARTA SĂRUTULUI CA REPREZENTARE A TEMEI NUNȚII. Chiar dacă motivul arhitravei ori al stîlpilor nu a fost „citit" adecvat, numele de *Poartă a sărutului* s-a dovedit adesea suficient pentru a stimula gîndirea unora spre interpretarea acestei lucrări ca redînd ritualul unirii pe viață a perechii umane — nunta. S-a pus în seama intenției de reprezentare sculpturală a nuntirii fie rostul ca atare al unei porți cu asemenea nume (se pare, utilizat de însuși Brâncuși), — fie presupusul dans de pe friză, fie forma stîlpilor, fie forma — și ea divers interpretată — a motivului circular de pe stîlpi, fie pur și simplu, existența în această lucrare a cuplului înlănțuit după modelul sculpturii din cimitirul Montparnasse. Cîteodată, dovezile apar corelate : pe partea de sus a *Porții* „dansul ca simbol al horei sau al nunții, pe cînd pe partea de jos sărutul — finalitatea simbolică a încheierii horei sau nunții (35). (De amintit că încă în prima interpretare ce s-a adus *Porții* brâncușiene (158) „stîlpii închipuiesc două trupuri gemene și două chipuri cununate într-un sărut"). La rîndul său, Petre Pandrea explică modul cum

Brâncuși a transformat poarta parăzii militare „într-o poartă a nunții și a sărutului“ prin aceea că, pe de o parte, pe arhitravă „se întrevăd danțurile de nuntă“, iar pe de altă parte, pe stîlpi, „Brâncuși reia tema oului, simbolul genezei universale, îl sparge în două și sugerează îmbrățișarea și fertilitatea“ (228).

În ce privește revendicarea temei nunții de la motivul săpat pe toate fețele stîlpilor, există și alte formulări. Așa, fără să pară a cunoaște varianta brâncușiană a „Sărutului cu belciug“, V. Tsigal vede pe stîlpi, repetate, „două emisfere, două fețe închise în cerc ca într-un inel de logodnă, pe veci“ (292) ; de un „inel de nuntă“ s-a vorbit și la noi (18).

Unii contemplatori sar peste etapele dragi altora; față în față cu *Poarta sărutului* ei nu mai realizează ideea de nuntă, ci remarcă nemijlocit comuniunea sexuală. Astfel, Sidney Geist nu pare deloc preocupat de a lua *Poarta sărutului* drept expresia unei cuvenite condiționări prin ritual a unirii sexelor ; el ne anunță că „motivul coloanelor poate fi interpretat ca organele genitale masculine și feminine combinate“ (93, p. 126). Geist (ca și alți monografi ai sculptorului) invocă și o mărturie a Malvinei Hoffmann : privind, în 1938, motivul în discuție, aceasta i-ar fi spus lui Brâncuși : „Văd formele a două celule care se întîlnesc și creează viață. Începutul vieții ... prin dragoste. Am dreptate ?“. „Da, ai“ — ar fi replicat Brâncuși (129 p. 53). „Oul“ sau „celula vieții“ (224) este pentru alții — și oare Brâncuși nu le-ar da dreptate ? — un „sîmbure“ în care se străvăd jumătățile de miez (143 ; 36).

Interpretarea *Porții sărutului* ca reprezentînd, într-un fel sau altul, imaginea nunții, ori admiterea lucrării măcar ca arc festiv creat spre a se petrece prin el părtașii unor nunți imaginare, — a fost găsită alteori nedemnă de a-și asuma răspunderea mesajului filozofic al operei (238 ; 240).

POARTA SĂRUTULUI CA REPREZENTARE A TEMEI MORȚII. Socotind că Brâncuși, prin înfăptuirea Ansamblului, nu a dedicat, pur și simplu, memoriei eroilor gorjeni niște opere gata concepute mai dinainte ci că el *ar fi gîndit anume* aceste lucrări scopului de memento — bine precizat prin comanda primită —, o serie de comentatori au cău-

Scanned with OKEN Scanner

tat, în diferite moduri, să distingă în *Poarta sărutului* tema morții eroice. De fapt, încă la 9 octombrie 1938, în numărul din acea zi al ziarului *Gorjanul* din Tg. Jiu, lucrarea era numită *Portalul eroilor*; a continuat să i se zică și mai tîrziu, ba *Poarta eroilor* (197 ; 86), ba *Poarta de triumf* (147 p. 24), ba *Arcul eroilor* (178 p. 96) ; ca să se înlăture impresia de nepotrivire între tema sărutului și tema eroismului uneori i s-au dat nume care să cumuleze, cumva, funcțiile : *Poarta eroilor iubirii* (192 ; 215 ; 8), *Arcul dragostei și păcii* (144 ; 145 ; 146) sau, prin subterfugiu, s-a făcut mențiunea că Brâncuși a creat „o „Poartă a eroilor cunoscută mai mult sub numele de *Poarta sărutului*“ (67).

Încercarea de a împăca, în cazul *Porții,* cele două dominante tematice — sărutul și moartea — este vizibilă la mai toți interpreții ce referă semnificația lucrării la preocuparea sculptorului de a-și trata subiectul pentru care fusese chemat la Tg. Jiu : cinstirea confraților căzuți. De aici rezultă o coloratură aparte, demnă de tot interesul, pe care o capătă modul cum se scrie despre ideea morții conținută în această operă.

Poarta se înfățișează, în virtutea unei atari poziții, „încărcată de sărut și îmbrățișări, de dragoste și disperare ... o poartă a despărțirii de cei dragi, care nu muriseră nici din vina lor, nici a celor care-i iubiseră“ (167). Nu mai poate fi vorba de bucuria nuntirii, ci de sentimentul pierderii feciorilor dragi, sentiment pe care Brâncuși îl convertește într-unul, al unității sufletești de nedesfăcut dintre cei în viață și cei ce au fost (292).

Comentarea *Porții sărutului* ca operă brâncușiană ce poartă un mesaj strîns legat de problematica morții a stat îndeosebi în atenția criticului Petru Comarnescu. Transcriem, mai întîi, o valoroasă mărturie consemnată de el, referitor la motivul de pe stîlpii *Porții,* mărturie care, chiar dacă n-ar fi s-o credem, e sigur că o contracarează pe a Malvinei Hoffmann, despre care s-a vorbit: „La Tîrgu Jiu, cînd *Poarta sărutului* abia fusese construită în 1937, o tînără a avut o întîlnire revelatoare cu Brâncuși, chiar în fața acestei porți. Fata privea îndelung stîlpii paralelipipedici, care aveau în partea superioară, acele cunoscute profiluri de ochi. Căuta să se

Scanned with OKEN Scanner

dumirească asupra acelor semicercuri de pe fiecare stîlp și care, prin alipire, sugerau un ochi întreg. Brâncuși s-a apropiat de ea și i-a spus :

— Eu sînt autorul. Ce părere aveți despre poarta aceasta ?

— Mă impresionează, dar n-o înțeleg bine.

— Privește-o cu atenție. Uită-te pînă ce vei vedea ce trebuie.

A urmat o tăcere, apoi amîndoi au mers împrejurul porții, tot în tăcere. Sculptorul a întrebat-o :

— Nu vezi cei doi ochi ? Profilurile celor doi ochi ? Hemisferele acestea reprezintă iubirea. Ce rămîne în viață după ce nu mai ești ? Mai cu seamă amintirea ochilor, a privirilor, prin care ți-ai împărtășit dragostea de oameni și de lume. În viață, iubești și ce rămîne după tine ? Gîndul la privirea ochilor. Profilurile acestea de ochi reprezintă contopirea, prin dragoste, între bărbat și femeie“ (47).

Comarnescu ia mărturia cu oarecari rezerve : „Așa fusese mai ales în concepția *Sărutului* de la Montparnasse. Apoi adăugă : „La Tîrgu Jiu, fiind vorba de monumente dedicate amintirii eroilor, *Poarta sărutului* și-a sporit simbolica. Aici, continuînd gîndul sculptorului, s-ar putea vorbi de amintirea ochilor celor morți în război sau chiar de sărutul pios și recunoscător al colectivității față de cei care și-au jertfit viețile pentru ea“ (40).

Este propriu criticului la care ne referim și un alt mod de a determina elementul funerar în alcătuirea plastică a *Porții sărutului*. Asimilînd o sugestie mai veche a lui Corneliu Michăilescu (154) el propunea, încă cu ani în urmă, o apropiere între *Sărutul* brâncușian, ajuns piatră funerară, și legenda arborilor îmbrățișați. Ulterior, prin 1967, după ce în critica românească se vorbise de o înrudire între *Coloana infinită* și tradiția stîlpilor din unele cimitire de la noi, Comarnescu își dezvoltă ideea în acest sens extinzînd-o, de astă dată și la *Poarta sărutului* : stîlpul morților — afirmă el — „îl găsim umanizat și transfigurat prin stilizare, prin tratarea geometric-arhitecturală în *Săruturile* de la cimitirul Montparnasse și din ansamblul de monumente de la Tîrgu Jiu . . .“ (41). Referiri similare au făcut Grigore Popa și Nicu Filip (256 ; 83).

Scanned with OKEN Scanner

POARTA SĂRUTULUI CA REPREZENTARE FIGURATIVĂ LABILĂ. Menirea *Porții sărutului* — cum cititorul va fi observat — a fost lăsată, chiar la nivelul primelor referiri critice, să plutească în deriva unui fundamental echivoc: întrucît este închinată eroilor, lucrarea devine comparabilă unui arc de triumf; dar plasarea ei în interiorul unui parc, la loc cu verdeață potrivit perechilor și nu parăzilor, îi bruiază substanțial destinația oarecum legitimă. În consecință: se vorbește — cum-necum — și de o valență și de alta a *Porții*... Va trebui să ne pronunțăm dacă această labilitate a comentariilor este semnul unei superiorități critice, o ambiguitate făcută „cu program", sau, dimpotrivă, e numai dovada lipsei de criteriu în abordarea operei.

Într-unul și același studiu, motivul stîlpilor este numit: „schemă a sărutului", „ochi", „cerc", — „ba uneori — continuă autorul — cu anumite lumini și umbre, cercul pare o imensă verigă atîrnată"; dacă te mai uiți, distingi „două fețe"; în sfîrșit „capetele încătușate în acest cerc par a fi unicul sîmbure, cu cele două jumătăți ale sale" (36)... Pe altcineva, pasiunea aceasta de a relata ce ți se pare că vezi — mai aproape de testul Rorschach decît de estetica — îl îndeamnă să vorbească, cu diferite prilejuri, despre „un cerc... care reușește să semene și cu o planetă și cu o floare și cu însuși cuplul îngemănat de la care s-a pornit" (239; 237, p. 198).

În sfîrșit, amintim cazuri în care, o dată cu trecerea timpului, în enumerările de tipul celor semnalate, datorate aceluiași comentator, se produc anumite rocade: arhitrava *Porții* are, mai întîi, „forma unui sarcofag roman sau chiar a unei lăzi de zestre țărănești" (51), pentru ca, ulterior, să i se atribuie „forma unei lăzi de zestre țărănești sau poate chiar forma unui sarcofag roman" (54, p. 41); e, aici, mai degrabă un semn al tatonărilor succesive din partea criticului, decît cultivarea unui relativism programatic.

POARTA SĂRUTULUI CA REPREZENTARE A UNEI ABSTRACȚII FILOZOFICE. Speculația filozofică pe seama *Porții* a fost stimulată îndeosebi de emblema săpată pe stîlpi. Nu e o preocupare secun-

Scanned with OKEN Scanner

dară, dacă admitem că motivul acela, repetat de opt ori, concentrează cumva, ca în niște focare, semnificația întregii *Porți;* el a și fost caracterizat drept o sintetizare maximală, dusă la extrem, a *Sărutului.* Într-un atare context, celor pasionați de „esențele ultime" li se pare echitabil să caute a conferi motivului valoarea unui *semn ideoplastic* de maximă generalitate.

Cum semnul e rotund — s-a făcut filozofia cercului : în efortul de redare a coincidenței sufletești, Brâncuși — s-a zis — a ajuns, ca la o ultimă simbolizare imaginabilă, la „rotundul armoniei absolute" configurat prin integrarea a două semicercuri (254) ; cercul „e și simbol al infinitului, sfîrșindu-se în punctul de unde a purces, simbol pitagoreic al desăvîrșirii" — adaugă altcineva (117, p. 181).

Amintind rostul simbolic al unor figuri geometrice la nivelul mitologiilor orientului, Ion Frunzetti socoate că emblema, — „cerc dublu, tăiat median de-o verticală, poate fi înțeleasă . . . nu numai prin schematizarea a două corpuri umane unificate în actul iubirii, ci și prin procesul ideoplastic al integrării *formei existențelor materiale,* simbolizate pe bază de *rectangle,* într-o unitate superioară, *unitate cosmică,* simbolizată de cercul sau sfera transpusă în basorelief" ; această semnificare ar fi în acord cu filozofia folclorului român *(Miorița)* „după care moartea nu e decît *nunta* cu principiul superior, «mîndra crăiasă, a lumii mireasă». Nimic mai bine decît reprezentarea simbolului sferic solar, carelat de materia tridimensională, nu putea închide această idee, a existenței individuale jertfite sensului mare al lumii" (91, p. 91).

O interpretare filozofică mai complicată aparține lui Dominique de Roux. După cît deducem dintr-un text nu tocmai cristalin, în concepția criticului francez „*Poarta sărutului* ar fi — mutatis-mutandis — un discurs de filozofie a istoriei. Criticul încearcă să ni-l comunice formulat explicit, fără a-și refuza, însă, sonuri de palingenezie și apocalips. Istoria s-ar subdivide — înțelegem : ca în teză, antiteză și sinteză — în protoistorie, istorie propriu-zisă și postistorie (ce va să vină). „Megalitica" *Poartă a săru-*

Scanned with OKEN Scanner

tului, totodată model de artă a viitorului, anunță și descrie *natura post-istoriei*, esența filozofică a momentului sintezei în evoluția umanității. Ea prefigurează „nunțile tuturor contrariilor", exprimă chipul veșnic al lucrurilor „de după marea prăbușire ce vine" (270).

O interpretare accentuat filozofică oferă și criticul român Adrian Petringenaru. El subsumează semnificația *Porții sărutului* concepției materialist-dialectice despre lume și viață. Astfel, *Poarta sărutului* ar da un răspuns însăși problemei fundamentale a filozofiei — aceea a factorului prim — avansînd implicit ideea unității materiale a lumii : „Brâncuși— scrie comentatorul — arată . . . înainte de orice viața ca un atribut al materiei universale, ca o nobilă față a ei". Totodată, *Poarta* brâncușiană ar fi întruchiparea legilor dialecticii : „Ajuns la un nivel de sintetizare care angajează direct zonele cele mai dificile ale filozofiei și esteticii contemporane, *Sărutul* trece de la oglindirea unora dintre realitățile lumii concrete a ființelor și obiectelor înconjurătoare, la întruchiparea plastică a înseși legilor fundamentale ale existenței". Redus la două jumătăți de cerc, vechiul motiv brâncușian al *Sărutului* s-a sublimat, el exprimă acum tot și nimic anume, a devenit abstracție filozofică, căci sculptorul s-a detașat sistematic de notele particulare ale lucrurilor vizînd „ultima treaptă a drumului de la particular la universal". Dintre legile dialecticii bănuite a fi întruchipate în *Poarta sărutului*, comentatorul distinge propriu-zis pe cea a „unității universale a contrariilor" (237, p. 197).

Asupra interpretărilor lui Dominique de Roux și Adrian Petringenaru vom reveni ; pozițiile lor în ce privește semnificația *Porții sărutului* nu-și denotă întreaga măsură decît în corelație cu interpretările personale făcute celorlalte lucrări ale Ansamblului, corelație pe care va fi să o avem în vedere mai tîrziu.

POARTA SĂRUTULUI CA FORMĂ GENERATOARE A UNEI STĂRI. „Am privit poarta asta lung și am trăit un sentiment de senină reculegere" — își începe Claudia Milian articolul ei din 1937 ; „e ceva nou, ceva pur, ceva neumblat și neobosit..." (158). Treizeci de ani mai tîrziu, alt contemplator,

Scanned with OKEN Scanner

dintre atîția alții, consemnează similar, „un climat liniștitor, care invită la intensă concentrare sufletească“ (285) ; altul notează o „calmă, sublimă stare de pace universală“ (15).

Pregnanta senzație de materialitate (239) coexistă cu sentimentul unei eliberări a materiei de sub imperiul gravitației, masivitatea formelor de piatră își revendică parcă dreptul la o stare de levitație : „simultan simți greutatea masei, dar și lipsa ei“ (260).

Lucrarea declanșează sentimentele durabilității în vreme, al statorniciei, al simplității cuceritoare (253, p. 36) . . .

Uneori, însă, vederea *Porții sărutului,* blocurile ei de piatră, au părut „un uriaș cu brațele larg desfăcute. Un uriaș ce rîde“ (253 p. 36). „Mintea tulburată de emoție a spectatorului — mărturisește Al. Rosetti — realizează prezența unei fecioare în alb...“ (269).

COLOANA INFINITĂ

Edificînd Ansamblul de la Tîrgu Jiu, Brâncuși parcă s-a ferit ca de tezism de intitularea pieselor componente. Denominarea afișată expres — cine știe — îi va fi părut ostilă aurei de taină a operei. Nu era — această aură de taină — un scop în sine, ci numai o modalitate : păstrată ca o husă inefabilă peste forma sculpturală, doza de indefinit lăsa contemplatorului șansa să descopere semnificația fără facilitarea — exterioară și adesea fatală — gen „rezultatul cunoscut mai dinainte“ ; s-o descopere încetul cu încetul, ca într-o maieutică, ca într-o gliptică... Asimilarea *sensului sculpturii* presupunea, din partea privitorului, asimilarea *actului sculpturii.* Brâncuși nu se grăbea . . .

Fie și numai din nevoi de *desemnare* în vederea comunicării curente, celei de a treia lucrări principale de pe axul Ansamblului i s-a zis, totuși, în perioada înălțării sale, sau la scurtă vreme după aceea, în diferite moduri : *Monumentul păcii* (I. Vintilă, șeful serviciului tehnic al Primăriei Tg. Jiu, într-o adresă din 2 octombrie 1937 ; ziarul local *Gorjanul,* la 8 noiembrie 1937), *Monumentul Recunoștinței* (același I. Vintilă, într-o adresă din 30 decembrie

Scanned with OKEN Scanner

1937 ; Primăria Tg. Jiu într-o adresă către Ministerul de Interne, la 15 octombrie 1937), *Coloana recunoștinței* (Aretia Tătărăscu, la 20 octombrie 1937 ; ziarul *Gorjanul*, nr. 39, 1938), *Monumentul Eroilor* (din nou Aretia Tătărăscu într-o adresă către Primăria Tg. Jiu, 22 septembrie 1938), *Coloana păcei fără sfîrșit* (N. Hasnaș în ziarul *Cuvîntul Gorjului*, nr. 18. 1938), *Turnul Eroilor* (adresă a Primăriei Tg. Jiu către Uniunea Camerelor de Agricultură, 8 iulie 1938), *Coloana eroilor* (într-un articol al Primăriei Tg. Jiu, 3 octombrie 1938), *Columna Recunoștinții (Cuvîntul Gorjului*, nr. 10, 1939).

Nu ne grăbim să subscriem la vreun nume dintre acestea. Constatăm doar că denumirile din perioada caldă a ridicării *Coloanei* — nici una de certă sorginte brâncușiană — au dispărut aproape complet. În deceniul din urmă au devenit uzuale altele, pe o bază nu mai puțin discutabilă. Aceste noi nume *(Coloana fără sfîrșit, Coloana infinitului, Columna Nesfîrșirii* etc.) ignoră ce s-a zis cîndva la Tg. Jiu preferînd să traducă și să lipească lucrării din țară denominările din franceză *(La Colonne infinie)* și din engleză *(Column without End)* proprii mai vechilor coloane brâncușiene romboidale. După opinia noastră, aceasta echivalează cu a lăsa să se insinueze — probabil fără știință — ideea unei identități de semnificație între coloana solidară Ansamblului de la Tg. Jiu și coloanele în lemn din străinătate, care au precedat-o. Or, așezată — cu rost anume — în peisajul spiritual românesc, interpretarea *Coloanei* comportă o mutație ; postularea echivalenței (sub aspectul semnificației) cu coloanele de aiurea nu este o cale.

COLOANA INFINITĂ CA FORMĂ DE PROVENIENȚĂ FOLCLORICĂ. Cînd am panoramat asupra interpretărilor la adresa *Porții sărutului*, ne-am ferit — din jenă, nicidecum din vreo intenție de conciliere — să înșirăm numele tuturor celor care, amatori sau critici de profesie, au greșit în intenția lor de identificare a figurărilor de pe arhitrava ori de pe stîlpii răbdătoarei *Porți*... De astă dată, în cazul *Coloanei*, jena ne-o creează șirul lung de nume ce au subscris la ideea apropierii *Coloanei* brâncușiene de un stîlp de pridvor țărănesc.

Scanned with OKEN Scanner

Ne-am străduit, cu toată buna credință, să stabilim eventuale raţiuni care să facă explicabilă cariera acestei idei, — adevărat „fenomen de supraproducţie“ — în brâncuşiologie. Probabil că unii au făcut apropierea în virtutea unui act reflex al procesului de cunoaştere, psihologiceşte determinat : cînd nu ştii ce este un lucru proiectezi în el un altul, cunoscut. Reflexul e natural —, se pune însă problema dacă fondul aperceptiv al celui ce face o atare recunoaştere este suficient de înzestrat ; valoarea euristică a convertirii necunoscutului la cunoscut depinde nemijlocit de generozitatea fondului aperceptiv ; ar fi de urmărit dacă asemuirea *Coloanei* cu un stîlp de pridvor rezistă într-o competiţie cu *alte asemuiri posibile* din chiar sfera manifestărilor de artă populară.

În spusele altor comentatori, apropierea în discuţie e angajată, în mod cert, ca o condiţie a descifrării mesajului operei : semnificaţia *Coloanei* ar fi de căutat în însuşi sensul monumentalizării stîlpului de pridvor (253 p. 37 ; 15 ; 287). După cum, iarăşi, se întîmplă ca asemuirea la care ne referim să fie admisă uneori ca o probă irefutabilă a precarităţii de mesaj a *Coloanei* (181 p. 134). Alteori e acceptată ca simplă potrivire formală (45), transferul formelor din arta populară în arta lui Brâncuşi putînd să se petreacă fără obligativitatea unui transfer de semnificaţii ; s-a spus chiar tranşant : semnificaţia *Coloanei* este „fără raport cu motivele iniţiale care au putut s-o inspire“ (143). În fine, asemuirea e găsită pur şi simplu de o mare banalitate ; cum ne-am situat pe această poziţie încă cu ani în urmă (248) avertizăm că impresia de banalitate decurge propriu-zis din modul cum s-a vehiculat pînă acum această idee.

De o vreme, unii comentatori au început să apropie *Coloana* şi de stîlpii morţilor din tradiţia ţărănească. Asupra acestei ultime tentative vom reveni pe larg. Deocamdată să notăm că, de regulă, asemuirile se fac în devălmăşie, vizînd şi una şi alta, şi stîlpii de cerdac ori de pălimar de biserici şi stîlpii funerari. După părerea noastră, aceasta vădeşte că autorii analizelor în cauză îşi fac o preocupare deosebită din a ne convinge că Brâncuşi preia, fie de la case, fie de la cimitire, nişte *forme*,

Scanned with OKEN Scanner

ori niște *tehnici*, — chestiunea dacă preia ori nu o viziune a lumii rămînînd pe plan secundar ; căci dacă accentul, în determinarea obîrșiei *Coloanei infinitului*, ar fi căzut hotărîtor pe *conținut*, pe *funcționalitate* spirituală, modul neîngrijit de a îngrămădi laolaltă, din entuziasm exegetic, stîlpi de cerdac și stîlpi de mormînt și-ar fi vădit, probabil, stridența, ar fi cerut o explicație.

Dar revendicarea obîrșiei *Coloanei* de la diferite soiuri de stîlpi încă nu epuizează încercările ce s-au făcut de a-i stabili înrudiri cu manifestările de artă populară. Au fost aduse în discuție și „bîta de ciobani din munții românești" (141), „bîtele de băcie", în care s-au descoperit „corespondențe" ale *Coloanei* (201) ; de asemenea, *brâul sau funia*, — motiv ornamental ce înconjoară adesea bisericile în lemn din Maramureș (252).

Probabil dintr-o anume circumspecție în ce privește posibilitatea de a lega direct inspirația *Coloanei* de vreun domeniu concret de manifestare a artei populare românești, ori poate dintr-o conștiință a limitelor unei asemenea raportări liniare, în unele cazuri, despre calitatea *Coloanei* de a evoca tradiția țărănească se vorbește într-un chip mai puțin determinat dar, poate, prin aceasta, mai cuprinzător. Lucrarea lui Brâncuși e numită „simbolul însuși al satului românesc, simbolul țăranului și al tradițiilor sale" (155), „motiv folcloric utilizat în scopuri filozofice" (292) etc. Așezăm aceste caracterizări în lumina observației după care dispunerea în șir a unor forme romboidale ar fi „un motiv primar pentru toată arta stră-românească", motivul „*Columnei Nesfîrșitului* făcînd parte pur și simplu din permanența multimilenară a specificului etnic" (201).

La capătul expunerii atîtor moduri de a revendica maiestuoasa *Coloană* de la manifestările artei populare românești nu ne rămîne — pentru ca procedura să fie completă ! — decît să consemnăm și existența punctului de vedere opus : „. . .*Coloana fără sfîrșit* are o mai slabă vînă națională, e mai puțin românească decît celelalte opere ale sale [ale lui Brâncuși]. Ea este universalul însuși în nuditatea lui. . . Ea pornește de undeva din planul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai profund al vieții umane, pe care omul se mișcă fără naționalitate și fără epocă" (232); autorul în cauză pare să creadă că opera brâncușiană mai degrabă adaugă o dimensiune nouă specificității noastre naționale decît decurge din ethos-ul românesc.

(Nu ne-am mai referit la George Oprescu; în 1968 el ajunsese să spună: „Titlurile de *Pasăre măiastră*, de *Coloană infinită*, de *Masă a tăcerii*, ca și altele, care au ceva folcloric în ele, nu erau altceva decît zicale vechi românești, sau inventate de el [de Brâncuși] după forma zicalelor, dar, după părerea mea, operele nu au în esență nimic comun cu arta folclorică" (180). „Nu au" — și încă „în esență"...)

COLOANA CA REPREZENTARE A TEMEI VIEȚII. Trei martori diferiți susțin că Brâncuși, cu trei prilejuri diferite, le-ar fi vorbit despre lucrarea sa, fiecăruia în parte, ca despre o plantă, asemuind-o cu o plantă. „Natura — i-ar fi zis artistul Malvinei Hoffmann — creează plantele care cresc și își trag puterea din pămînt. Iată Coloana mea..." (129 p 53). „În concepția lui Brâncuși — scrie, la rîndul său Ștefan Georgescu-Gorjan — *Coloana* trebuia să răsară ca o tulpină din iarbă și să se înalțe zveltă spre cerul vast" (101). În sfîrșit, Petre Pandrea notează că sculptorul avea mai multe moduri de a se referi la *Coloană*, uneori numind-o „plantă exotică" sau „floare exotică" (229) și se întreabă dacă aceasta nu-i cumva o reminiscență din conversația cu Malvina Hoffmann: aceasta comparase, într-adevăr, forța verticală a *Coloanei* cu forța unui cactus gigantic; Brâncuși acceptase *comparația*...

Alți comentatori — monograful lui Brâncuși, David Lewis, profesorul din Zürich, Siegfried Giedion, criticul francez Michel Ragon — au numit și ei coloanele „trunchiuri de copac cu arborescența invizibilă" (261), „arbori celești celebrînd în același timp creșterea organică spre lumină și ascensiunea spiritului" (147 p. 20). Semnificația lucrării — scrie Ionel Jianu — își găsește „punctul de plecare într-o imagine figurativă a naturii. *Coloana fără sfîrșit* este un arbore, transfigurat printr-un adînc sentiment omenesc" (142 p. 56). Cît privește semnificația

Scanned with OKEN Scanner

ca atare construită pe această sugestie de arbore, Carola Giedion-Welcker crede a-și aminti (nu în monografia sa dedicată artistului român, ci ulterior, în 1966, în toiul unei discuții cu Petru Comarnescu, care consemnează mărturia și după care transcriem) următoarele : sculptorul vedea coloana de la Tîrgu-Jiu ca un simbol al creșterii vieții, ca o continuă înălțare a generațiilor, care au îndatorirea de a crea tot mai înalt. Și Petru Comarnescu comentează : „Este o viziune splendidă aceasta, un mesaj de încredere în forța creatoare a vieții, foarte consistentă cu întreaga concepție a marelui nostru sculptor, iubitor de măreție și luminoase simboluri“ (39). De fapt, încă mai înainte de a lua act de această mărturie, criticul român propusese, în cadrul unei palete mai largi de analogii posibile (cum îndeobște desfășoară comentatorii) și o apropiere de sens între *Coloana infinită* și *arborele vieții* (40), — „pomul vieții“, cum au zis alții (83) — așadar, conectarea semnificației Coloanei la un simbol arhaic, larg reprezentat în cultura popoarelor ; apropierea a rămas, însă, la stadiul de enunț.

COLOANA CA REPREZENTARE A TEMEI MORȚII. Alte mărturii — alte interpretări. Povestește arhitectul Octav Doicescu : „Am fost cu el (cu Brâncuși) la Tg. Jiu după ce-și instalase *Coloana, Masa* și *Poarta*. M-a dus să-mi arate coloana și m-a-ntrebat :

— Ce zici tu că-i asta ?

Eu, care aveam o altă noțiune despre coloană, i-am spus :

— Cred că-s niște mătănii care s-au înțepenit spre cer — pe verticală.

Mi-a răspuns :

— Nu tocmai, dar e pe aproape, este o pomenire fără de sfîrșit“ (76). Evident, Brâncuși se referea la pomenirea morților de la Jiu, din primul război mondial...

Notînd că atît în timpul ridicării *Coloanei* cît și după aceea, sculptorul își numea lucrarea „Coloana pomenirii fără de sfîrșit“, Petre Pandrea întărește mărturia astfel : „Titulatura Coloanei pomenirii fără de sfîrșit a spus-o lui Octav Doicescu. O știu și eu. Evident, aceste depoziții de martori

au o valoare redusă, în lipsa unei denominațiuni lăsată prin voința creatorului. Interpretarea mea și a lui Doicescu este, însă, o interpretare *autentică pentru Columna infinită*" (228).

Se pare că în urma discuției cu arhitectul Doicescu, Brâncuși a rămas cu o nouă „reminiscență", așa cum a rămas în urma discuției cu Malvina Hoffmann : „acceptase oarecum teoria mătăniilor" (229), ba chiar îi spunea *Coloanei* „mătăniile mele" (185 p. 10). Categoric : ceva îl determina pe artist să apeleze adesea, cînd trebuia să „explice" *Coloana*, la expresiile altora, expresii pe care el însuși le socotea, după cum s-a văzut, nu mai mult decît *aproximări* ale sensului lucrării sale. E probabil să existe o modalitate de comentare (gen „teorie generalizată") a creației brâncușiene, prin care feluritele mărturii, altfel disjuncte, în măsura în care sînt autentice — să consoneze, așa cum consonează loviturile de daltă în degajarea unei forme plastice...

Fie că au cunoscut sau nu mărturiile consemnate, unii s-au întrebat *prin ce anume* coloana aceasta romboidală are căderea de a fi potrivită pomenirii morților, comemorării lor ? Sînt cazuri cînd s-a admis o asemenea destinare lucrării, dar, temei căreia ea i se integra nu i s-a aflat nici o „subliniere plastică" în configurația propriu-zisă a *Coloanei ;* lucrarea s-ar subsuma temei amintite, pur și simplu, printr-o modificare de nume față de numele mai vechilor coloane brâncușiene de concepție similară. Această explicație — poate nici explicatorului suficientă — creează fără voie impresia că Brâncuși a cam forțat lucrurile atunci cînd a hotărît să dea unui vechi motiv al său o funcționalitate specială.

Tot exterioară rămîne și altă motivație. Se știe că pe axul Ansamblului, în partea lui dinspre *Coloană* s-a nimerit să fie o biserică ; de aici prilejul : „*Coloana*, este o piesă funerară și un monument pentru cultul eroilor numai în corelație cu catedrala ortodoxă. Corelația îi împrumută accentul votiv" (227 p. 151). Altfel...

Ajungem acum la categoria comentatorilor ce revendică efectiv conținutul, semnificația în discuție a *Coloanei* (lucrare întru pomenirea morților) de

Scanned with OKEN Scanner

la *forma ei*. Faptul se dovedește posibil grație considerării acestei forme brâncușiene ca reflex al formei stîlpilor de mort sau chiar al brazilor funerari din tradiția românească.

Analogia *Coloană*-stîlp funerar s-a ivit mai întîi, după cît cunoaștem, în chip de întrebare marginală într-un articol din 1964 datorat lui D. Dancu și C. Irimie (66). După semnalarea putinței unei atari apropieri, se pare că autorii, ori cel puțin Cornel Irimie, nu au depășit stadiul unor considerații de tipul : „În acești stîlpi pe care-i mai întîlnim și astăzi în cimitire, ca și în stîlpii prispelor de casă, își găsește de fapt izvorul de inspirație și Brâncuși cu celebra lui coloană infinită“... (136). Acesta este contextul în care îndeobște se utilizează azi apropierea : e asimilată ca *element* în explicații de tip eclectic ; ele contează prea puțin dacă e să vorbim de *Coloana* brâncușiană ca de un „concret semnificant“ al temei morții.

Pornind de la apropierea făcută de cei doi autori, criticul Mircea Deac a avansat și el dubiul față de clișeul unic al raportării *Coloanei* la stîlpii de pridvor (70 ; 71 ; 69 p. 43). Între timp, însă, apăruse cercetarea noastră *Obîrșia Coloanei infinitului* (248). Din considerente pe de o parte polemice, pe de alta metodologice, racordasem acolo discuția despre *Coloana* înălțată de Brâncuși în patrie, nu direct la tradiția stîlpilor de mort, ci la obiceiul și ritualul *bradului funerar*, obicei ale cărui mărturii materiale, „plastice“, le identificasem în vara anului 1964 în cimitirul din Hobița natală a sculptorului ; analogia *Coloană-stîlp* funerar o tratam subordonat, ca pe o eventuală formă particularizată a obiceiului milenar al *bradului* de înmormîntare, a cărui încununare avea să fie *Coloana infinită* brâncușiană. Aspectul polemic al acestei subordonări pornește din dorința de a scoate astfel discuțiile din rutinarea lor în a căuta asemănări formale pentru *Coloană* (ca înlănțuire de romburi) — mai ales că falsele analogii pe această direcție nu fuseseră epuizate... De astă dată *bradul* și *Coloana*, într-adevăr, semănau prea puțin! Aspectul metodologic al raportării rezidă în perspectiva largă, cu totul generoasă pentru critic, pe care raportarea o deschide ; („discuția a fost împinsă

Scanned with OKEN Scanner

prea departe — găsește, citîndu-ne, un pasionat cercetător al lui Brâncuși (160 p. 118) — dar nu fără folos"). Adăugăm că după cum se va vedea la locul potrivit, deslușirile pe care le aduce apropierea *Coloanei* de obiceiul bradului de înmormîntare sînt hotărîtoare nu numai pentru înțelegerea acestei lucrări, ci pentru exegeza Ansamblului brâncușian de la Tg. Jiu în întregimea lui. Iată de ce ținem să delimităm ceea ce ne aparține.

COLOANA CA REPREZENTARE FIGURATIVA LABILĂ. Din 1964, începînd cu un articol publicat în *Journal de Genève* și pînă în 1967, Petru Comarnescu a popularizat de cel puțin zece ori, prin diferite materiale (48 ; 45 ; 40 ; 49 ; 56 ; 46 ; 51 ; 41 ; 54, p. 43 ; 43 p. 38) un mod de abordare a *Coloanei* care, se vede, îl pasiona. După părerea renumitului critic *Coloana infinitului* ar merita să fie valorificată ca un adevărat „testament artistic al lui Brâncuși", „testament-sinteză a creației sale", — aceasta datorită puterii sugestive, de-a dreptul magice, a lucrării. Mai întîi criticul remarcase în *Coloană* „sugerate formele unei bune părți din întreaga operă" brâncușiană (45) ; ulterior va scrie : lucrarea „capătă o infinitate de forme" (49) . . .

Iată lista — nu știm cît de completă — a celor văzute de Petru Comarnescu în forma ametitoarei *Coloane a infinitului :*

— suprapunere verticală de vase țărănești, urcioare ;

— procesiune verticală de cariatide ;

— oameni care se înalță spre cer, unul în circa altuia ;

— trupuri de țărănci asemănătoare cu acela al țărăncii din *Rugăciunea ;*

— un cap de țărancă împodobit cu o maramă ;

— păsări în zbor ;

— șir vertical de păsări cu pliscul aplecat în jos;

— șiruri de cristale ;

— ieșituri și streșini de stînci ;

— creste proeminente de munți, ca la unele monumente aztece ;

— jocuri de scară a cerului, scară celestă ;

— mătănii.

Modalitatea criticului român a găsit audiență, fie ea declarată ori nu. Dintre străini a reluat această idee Sidney Geist în cartea sa despre Brâncuși (93 p. 125), cu circumspecție, însă. La noi, Ileana Bratu completează lista :

— țărănci cu coșuri pe cap ;
— o construcție cu mai multe etaje (18).

Interpretînd, la rîndul său, *Coloana* ca fiind „un rezumat suprem al operei brâncușiene“ (124), Dan Hăulică distinge din „întreaga jerbă a temelor figurative“ pe care sculptorul ar fi „răsucit-o“ pe trunchiul acestei unice opere — următoarele :

— zig-zagul fierăstruit al *Cocoșului ;*
— gîtul în etaje al *Domnișoarei Pogany ;*
— cascadata coafură a *Domnișoarei Pogany ;*
— un șir nesfîrșit de *Păsări măiastre ;*
— o scară fabuloasă, dîndu-se parcă pe spate ;
— *Regele Regilor* sau *Spiritul lui Buda.*

Ceea ce aduce nou Dan Hăulică în această antrenantă aventură a privirii este înlesnirea (precedentul find creat) de a vedea în geometria *Coloanei* nu neapărat înșiruiri de opere brâncușiene integrale, ci și suprapuneri infinit repetate a unor detalii (124 ; 123 p. 187 ; 122 p. 18 ; 125 p. XXIV).

COLOANA CA REPREZENTARE A UNEI ABSTRACȚII FILOZOFICE. Dacă pentru Renato Guttuso — într-un articol despre avangarda secolului 20 și în special despre programul mișcării *Informale* — motivul brâncușian al coloanei infinite devine simbol al năzuințelor artei moderne (120) —, pentru Osip Zadkine *„Coloana fără sfîrșit* va rămîne simbolul gîndirii care dorește să se elibereze de mediocritate și să se înalțe în spațiul larg al filozofiei“ (301). Iată o teză, simptomatică prin aceea că e descoperită mereu... Lui Juliusz Starzynski, pe fondul ideii că, în genere, sensul artei lui Brâncuși „constă în filozofie“, *Coloana* îi apare ca „o adevărată manifestare de conștiință“ (283 p. 81). „Căci dusă dincolo de *Coloana infinitului* — scrie, la rîndul lui, Adrian Rădulescu — ideea artistică tinde să se convertească în concept filozofic...“ (263).

Aceasta e o determinare foarte abstractă a semnificației : *Coloana infinitului* — expresie a identității sculpturalului cu filozoficul. E, mai de grabă, o

Scanned with OKEN Scanner

meta-semnificație, trasferabilă și altor lucrări brâncușiene, dacă nu tuturor. Or, și nu numai dacă ar fi caracteristică grupului de coloane brâncușiene, încă ar rămîne deschisă o problemă : ar trebui dovedit că la Tg. Jiu, așadar într-un context anume, *Coloana infinită nu capătă* o semnificație *specifică,* de prim-plan, adică *dincoace* de semnificația ce-i revine prin apartenența ei la un motiv brâncușian sau, pur și simplu, prin apartenența ei la stilul sculpturii lui Constantin Brâncuși...

Aceleiași clase de interpretări îi integrăm și opinia după care mesajul filozofic propriu *Coloanei* subzistă în faptul că lucrarea „adună în ființa ei metalică sinteza creatoare a gîndirii carpatice" (256) sau, altfel spus, exprimă cu forță de simbol o spiritualitate.

Există, însă, și interpretări de coloratură filozofică mai aplicate. Fascinanta suprapunere de romboedre a reușit să aducă în discuție (după cît constatăm acum, la efectuarea unui inventar în acest sens) categoriile de materie, mișcare, spațiu, timp, legitate —, în sfîrșit, problematica existențială — sensul existenței, relația om-cosmicitate... Dacă am cola, după tipic filozoficesc, opiniile comentatorilor, s-ar putea alcătui, numai din cele spuse pe seama *Coloanei,* un întreg sistem filozofic *sui generis !*

Astfel, *Coloana* reprezintă *materia* în ascensiune. „Este cu adevărat o ascensiune a materiei. Și de la această ascensiune a materiei, acest efort al materiei, el [Brâncuși] caută să dobîndească eliberarea veșnică a spiritului său și evocarea rugăciunii" (147 p. 30—31).

Coloana este, apoi, o concretizare a *mișcării,* o indicare explicită a liniilor de forță ale mișcării (274) ; ea exprimă ritmurile firii (254), ideea de ritm neîntrerupt (135), succesiunea infinită a ciclurilor. „Fiecare octoedru al coloanei are un punct de formare, o extindere maximă și un punct de sfîrșit, dar fiecare sfîrșit e în același timp începutul ciclului următor care se sprijină pe el și se înalță deasupra pentru a fi la rîndul său baza altuia, și așa mai departe, mai sus, tot mai sus... Se însumează

Scanned with OKEN Scanner

ritmului acesta vîrstele noastre, generaţiile, erele, lumile“ (239).

Stîlp de pridvor înălţat „la condiţia prestigioasă a unui simbol de infinit“ (127), *Coloana* mai este şi expresia *infinităţii* lumii. Prin alcătuirea sa, ea parcă „determină infinitul“ (260), „generează acel proces de gîndire formală, caracteristic infinitului virtual sau potenţial al filozofiei greceşti“ (176). „Două sinusoide în opoziţie, desenate în jurul unei axe verticale, au un vag aer de familie cu silueta Coloanei infinite şi reprezintă justificarea strict matematică a denumirii date de Brâncuşi Coloanei sale“ (105). Brâncuşi, crede Constantin Noica, a voit prin această lucrare să îmblînzească infinitul : „Este infinitul redus la scara omului“ (171)... În ce priveşte natura infinităţii : unii comentatori, după cum s-a putut observa, văd în *Coloană* expresia *devenirii infinite*, majoritatea au în gînd *infinitul spaţial*, alţii realizează, contemplînd-o, şi ideea *infinitului temporal*. După mărturia lui V. G. Paleolog, la Tg. Jiu sculptorul începuse să se gîndească, de la o vreme, să dea *Coloanei* sale şi un pronunţat caracter de gnomon ; aceasta presupunea unele amenajări care nu s-au mai realizat dar, crede exegetul, „priinciosul tîlc“ al lucrării este „al nesfîrşitului şi al spaţiului şi al timpului“ (201).

Cît priveşte *Coloana* ca expresie a *legităţii*, — ea a fost găsită identică, în esenţă, conceptului ondulaţiunii atît de propriu filozofiei lui Vasile Conta care, după cum se ştie, a ridicat ondulaţiunea la rang de lege universală, de teorie a legităţii. Dealtfel, motivul sau conceptul ondulaţiunii se pare că reprezintă un invariant tematic al întregii spiritualităţi româneşti : „Înţeleasă ca legătură între tipuri diverse de însuşire a lumii, în limitele vieţii materiale şi sufleteşti a poporului român, ondulaţiunea — deşi expresie singulară — este o prezenţă care străbate şi adună sub aceeaşi lumină : *Cîntecul Mioriţei, Luceafărul, Teoria ondulaţiunii universale, Coloana fără sfîrşit*“ (108).

Încă se mai crede că desemnează *Coloana* şi *unitatea* lumii. O unitate exprimată anume în cheia mitică a unui *axis mundi* sau, în terminologie românească, printr-o „columnă a cerului“, printr-o „osie a lumii“ — simbol căruia lucrarea lui Brâncuşi

Scanned with OKEN Scanner

pare să i se afilieze statornic. „Simbolismul acestui *axis mundi* — scrie Mircea Eliade — este complex : axul susține Cerul și asigură în același timp comunicația între Pămînt și Cer. În preajma unui *axis mundi,* considerat a se afla în Centrul Lumii, omul poate să comunice cu puterile cerești... Brâncuși va fi auzit vorbindu-se, fără nici o îndoială, despre Columna Cerului, în satul său natal sau la stîna din Carpați unde a deprins păstoritul". (81 p. 15). În același spirit, Ion Frunzetti descifrează în configurația *Coloanei* intenția sculptorului de a face sensibilă omologia cosmică. Șirul de romburi suprapuse ce tind, datorită curburii laturilor, spre aspectul elipselor, reiau motivul *oului secționat* convertindu-l, de astă dată, la forma *clepsidrei ;* Brâncuși realizează astfel o integrare a ideii „globalului originar, imuabil, și a dimensiunii temporalului care reproduce imaginea întregului în seria infinită a indivizilor ce se succed în istoria umanității, aspirînd spre înălțimi și căutînd centrarea existențelor proprii pe *osia* lumii, pe axa existenței cosmosului întreg, — simbol al conformității legii unei vieți de om cu legile universului" (91 p. 92).

Între interpretările *Coloanei* ca semn al „reintrării în sufletul lumii" (255), ca generalizare filozofică a „năzuinței spre cosmos" (174) apar diferențe specifice pe care le semnalăm fără a putea zăbovi mai mult : „țîșnirea omului spre infinit" e socotită uneori „faustică" (233), alteori comparabilă *dorului* românesc (49), alteori aspirație creștinească de tipul rugii (130 p. 154 ; 93 p. 126), în sfîrșit, aspirație budistă de tipul confundării în Nirvana : „...în *Coloana fără sfîrșit* finitul se zbate ritmic încercînd să scape din tipare pentru a încăpea cerul, necuprinsul. În zborul repetat al Coloanei, infinitul și cu finitul se contopesc. Astfel «se elimină iluzia dualității, confundînd toate ipostazele într-o singură unitate», după învățătura filozofului tibetan Millarepa, mult îndrăgit de Brâncuși" (254). Carola Giedion-Welcker, în cartea sa *Contemporary Sculpture,* cuplează imaginea *Coloanei* de la Tg. Jiu cu imaginea unei pagode indoneziene (111 p. 138), ca la altă pagină (p. 318), sub o fotografie-document a lucrării de la Tg. Jiu abia terminate, să reproducă următoarele versuri din Millarepa :

Scanned with OKEN Scanner

„Această privire spre înălțimi
E-o detașare de lumea ființelor.
Acest zbor prin înaltele spații
Duce la țărmul eliberării".

E de înțeles că se conturează astfel o problemă în sine ce ar merita, cîndva, o analiză.

Despre lucrarea lui Brâncuși s-a mai spus, în sfîrșit, că „sugerează — sau exprimă — înseși *legile Naturii*" (datorită stilizării de o perfecțiune aproape absolută încît ajunge să evoce cristalizarea) (148), ori că înfățișează *adevărul obiectiv* (al frumosului) evoluînd în înseși concrețiunea lui (201)... Încît, după toate acestea — luate dintre altele — nu mai surprinde nici întrebarea: „de ce nu am numi *Coloana fără sfîrșit* explicația orfică a lumii"? Și comentatorul continuă, de astă dată la modul categoric: *Coloana infinită* este „o irefutabilă cosmogonie, o nouă reprezentare a universului în ceea ce are mai sublim și mai modern" (sic !) (68 p. 122).

COLOANA CA FORMĂ GENERATOARE A UNEI STĂRI. *Coloana* o dată terminată, Brâncuși trecea din cînd în cînd să o privească. Într-unul din aceste drumuri ale sale, într-un amurg al toamnei anului 1938, el îndeamnă pe tînărul care îl însoțea: „Du-te ! Pune mîinile pe ea — și apoi încearcă de privește !". „Așa am făcut — rememorează tînărul de atunci, Tretie Paleolog. În timp ce prin podul palmelor prezența materială atotputernică a *Coloanei* se scurgea ca un fluid, aruncîndu-mi capul pe spate, m-a cuprins amețeala infinitului" (187 p. 191)...

O reacție omenească în fața sublimului este suspendarea judecății — cum se spunea în antichitate —, punerea ei între paranteze — cum ar zice moderniii. Brâncuși, însă, — crede un comentator — „este primul sculptor din istoria artei care reușește o operă în care sublimul presupune rațiunea contemplatorului" (263). Poate de aceea, în cazul *Coloanei infinite*, această copleșitoare expresie a sublimului, e mai greu ca oricînd să discriminezi între elementele de valorificare a ei prin pure stări afective și elementele valorificării prin stări de conștiință filozofică; dificultatea s-a putut observa cînd ne-am referit la *Coloană* înțeleasă ca semn al con-

Scanned with OKEN Scanner

formității om-Cosmos. Sub această rezervă, mai notăm dintre ecourile trezite în subiectivitate de contactul cu opera: „elanul autodepășirii" (286), aspirația spre perfecțiune (166), „veșnicul dor de înalt" (114) aspirația la suprapământesc (113) setea de absolut (77); contemplatorul se declară inundat de un sentiment al descătușării și libertății, de o putință a contopirii cu nemărginirea, de o stare a zborului... „Este cu adevărat un monument de reflecție, de aspirație spre înalt — spune sculptorul Ștefan Hajdu. Ea conferă omului sentimentul forței, al entuziasmului juvenil, al încrederii în sine, al înfrățirii cu natura..." (64).

De bună seamă, lîngă cei ce și-au trecut în cuvinte impresiile, ori au încercat exegeza, sînt și ceilalți, care au privit ca să rămînă muți, refuzul verbalizării părînd să fie, pentru ei, o rigoare sacră a logodirii cu opera — cu *Masa*, *Poarta* sau *Coloana*. Fie și printr-un paradox, tăcerea lor dă orizont și completează *panorama interpretărilor* al cărei chip ne-am străduit să-l înfățișăm.

Scanned with OKEN Scanner

EROAREA METODOLOGICĂ FUNDAMENTALĂ

Comentatorii români și străini care au contemplat și cunosc multe alte lucrări brâncușiene, vin la Tg. Jiu să vadă culminația artei sculptorului, privesc și apoi interpretează socotind foarte natural să aplice *Mesei tăcerii, Porții sărutului, Coloanei infinite* abilitățile lor anterior rodate pe alte opere ale artistului. Din mai multe cauze, însă, nu e un drum tocmai neted să treci, o dată familiarizat cu restul creației lui Brâncuși, la denotarea semnificației lucrărilor *Ansamblului*. Sînt capcane ; familiarizarea cu alte celebre sculpturi brâncușiene poate acționa acum perturbator. Sensurile proprii lucrărilor de la Tg. Jiu vor tinde să se sustragă sistematic observației, dacă, de la bun început, nu se pornește interpretarea cu conștiința clară că de astă dată, deși e vorba tot de Brâncuși, metoda de lucru trebuie să devină *una specifică*. Altfel, oricît de corect deduse, considerațiile vor rămîne mai mult ingeniozități marginale, o frumoasă spumă pe sub care opera poate luneca impenetrabilă. E, în acest soi de comentarii, ceva din drama silogismelor construite după toate rigorile logicii dar viciate de o inadvertență la nivelul premiselor. Și dacă atari analize nu violentează totdeauna semnificația intimă a Ansamblului, ele fac, oricum, dovada unui laxism inacceptabil principial.

Numim eroare metodologică fundamentală modul de a vorbi despre *Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana infinită* de la Tîrgu-Jiu abordîndu-le ca *entități*. Procedura aceasta, comodă, datorită căreia *comentarea părților se substituie cu candoare co-*

Scanned with OKEN Scanner

mentării Ansamblului ca întreg, deține, pînă acum, ponderea. Punctul de vedere opus, pe care îl susținem, e departe de a fi devenit fapt de conștiință generală.

Brâncuși lucra și tăcea ; n-a căutat să ne impună prin vreo declarație programatică ideea că la Tîrgu-Jiu el imagina nu un număr de lucrări, ci *una* singură, capodopera lui, Ansamblul. În lipsa mărturiei exprese a artistului, unii, în mod tacit — din motive „de economie", probabil — dau curs alternativei că aici ar fi vorba doar de *o întîlnire conjuncturală a unor opere autonome*. De pe această platformă se poate concede, cel mult, că dacă *Masa, Poarta și Coloana* compun un ansamblu — bunăoară prin faptul că sînt amplasate ordonat în raport cu o axă — apoi denumirea de *Ansamblu* trebuie luată numai *așa*, adică numai în sensul existenței unei preocupări generice a sculptorului față de efectul peisagistic, al aranjării operelor în spațiu și nicidecum ca intenție de configurare a unui *mesaj prin conexarea* într-un tot a celor trei lucrări ; conținutul ideatic nu s-ar afla incifrat, chipurile, decît la nivelul *Mesei tăcerii, Porții sărutului* și *Coloanei infinite* considerate de sine stătător, chiar dacă lucrările admit, cumva, un nume comun.

În viziunea multora calea abordării Ansamblului ar fi deci destul de convenabilă : degajați de grija presupunerii unei contexturi — căci contextura are în putința ei schimbarea radicală a semnificației unui *semn* sau a altuia — comentatorul se poate socoti mîntuit prin simplul act de trecere în revistă a celor trei lucrări, acceptate ca un șir de monade ce-și au rostul artistic în ele însele. De bună seamă că acest soi de comentare permite să se omită complet discutarea unei lucrări sau a alteia, a *Mesei tăcerii* de pildă, căci, dacă e vorba de opere autonome, omisiunea nu va avea cum să afecteze buna interpretare a restului.

După ce s-a aplicat analiza gen „trecere în revistă" a *Mesei, Porții* și *Coloanei* nu este exclus să se încerce — de ce nu ? — *o suplimentare* exegetică benevolă, — anume o comparare a semnificațiilor stabilite celor trei lucrări, eventual să se vorbească de complinirea lor reciprocă, căci, la urma urmei, *întreaga* creație a vieții lui Brâncuși este uni-

Scanned with OKEN Scanner

tară. Constatarea, în cadrul unei *atari unități*, a complementarității părților *Ansamblului* rămîne, însă, mult prea generală.

La practica de a aborda *Ansamblul* doar ca frumos cumul de lucrări și nu ca *structură-limbaj* aptă să comunice o viziune a lumii (viziune căreia simpla comentare pe părți îi aduce un net deserviciu) a contribuit și o altă cauză, alături de faptul — consemnat — că artistul n-a ținut să-și verbalizeze intențiile. Ne referim la *caracterul neterminat* al capodoperei de la Tg. Jiu. Se știe : din motive independente de voința sa, munca sculptorului a fost întreruptă ; la inaugurarea *Ansamblului*, precipitată astfel din exterior, Brâncuși n-a mai participat. Or, dacă proiectul artistului (care, după aduceri aminte ale altora, gîndea și la o *Pasăre* și la un *Prometeu*) nu s-a putut împlini —, atunci nu devine abuzivă, pretenția de a vedea, în ceea ce s-a făcut, o structură semnificantă ? Și nu devine oare judicios tocmai modul — contestat prin acest *Comentariu* — de a interpreta de sine stătător părțile realizate, adăogînd, eventual, cîteva reflecții nostalgice la adresa întregului, doar ideat, și care va rămîne pe totdeauna abscons ?

Dar factorul care alimentează în cea mai înaltă măsură obiceiul de a nu vedea Ansamblul din cauza *Mesei, Porții* și *Coloanei* credem că este, încă o dată, altul. Reflexul de a valorifica izolat părțile capodoperei de la Tg. Jiu îl socotim, într-un fel, natural, el nu poate să nu se manifeste spontan cîtă vreme — fapt este — în creația ori căutările lui Brâncuși și *Masa tăcerii* și *Poarta sărutului* și *Coloana infinită* au preexistat realizării Ansamblului sau, dacă nu, vădesc certe filiații cu lucrări anterioare ale sculptorului, lucrări dintre care unele fac frumoasă carieră în arta lumii *ca opere de sine stătătoare*, suficiente prin ele însele. Cu alte cuvinte : ce ar putea îngrădi voia criticului de artă de a aborda *Coloana infinită* de la Tg. Jiu ca operă autonomă cînd atîtea alte *coloane infinite*, de factură perfect analogă, Brâncuși însuși le-a conceput ca sculpturi independente, plenar semnificatorii și fără sprijinul ori medierea altor sculpturi ? Înclinarea de a dizolva integralitatea *Ansamblului* în suma *Mesei, Porții* și *Coloanei*, spre a zăbovi doar asupra *elementelor su-*

Scanned with OKEN Scanner

mei fără grija corelațiilor acționează, prin urmare, puternic, căci — înclinarea — a format-o, s-ar părea, însuși contactul cu restul creației lui Brâncuși...

S-au adunat, astfel, cîteva cauze ale ceea ce am numit eroare fundamentală, principal viciu de procedură în abordarea *Ansamblului*. Bănuim încă alte mobiluri, dar important a fost să le semnalăm pe acestea trei, deoarece, după cum s-a putut remarca, ele au calitatea de a putea îmbrăca ușor postura de argumente justificative. Eventualitatea metamorfozării unor cauze ale erorii în argumente ale persistării în eroare trebuia depistată. Urmează acum să-i facem — acestei metamorfozări posibile — cuvenita întîmpinare. Deocamdată întîmpinarea va fi *minimală* căci întreaga desfășurare a *Comentariului* o va face mai bine.

În ce privește prevalarea de inexistența unei declarații categorice din partea lui Brâncuși : situația poate fi exploatată bineînțeles, și pro și contra oricărui punct de vedere din cele două ce se confruntă, așa încît discuția începe, propriu-zis, abia dincolo de specularea muteniei realizatorului *Ansamblului*. Dar discuția poate fi purtată, dacă altfel nu se poate, și în acest plan minor : mutenia lui Brâncuși cu privire la propria operă l-a caracterizat de-a lungul *întregii* vieți și, probabil, într-o măsură, a fost deliberată ; ar fi mult prea trist să invocăm această mutenie, ce-și are tîlcurile ei, drept martor spre a dovedi... inexistența unei idei sau intenții din partea artistului. Şi dacă — prea arare —, rupînd, totuși, tăcerea, Brâncuși a dat unele lămuriri *disparate* asupra *Coloanei, Porții* și *Mesei,* fără vreo avertizare asupra *relației* lor, asupra naturii compacte a *Ansamblului,* — apoi ne scapă cum aceasta ar putea să confirme poziția celor ce se mărginesc la o comentare îmbucătățită. Sumarele explicații ale lui Brâncuși — de regulă *ad-hoc,* uneori testări, și, nu o dată, mai mult moduri de a te debarasa de interlocutor decît edificări — veneau, oricum, *după faptul esențial* pe care artistul îl considera, de bună seamă, știut, divulgat : acceptase și venise să lucreze la Tg. Jiu întru cinstirea morții eroice a gorjenilor căzuți în primul război mondial... *Masa, Poarta, Coloana* apar aici una alături

Scanned with OKEN Scanner

de alta în consecința acestei intenții unice, — așadar nu apar una alături de alta, ci configurează o sintaxă... Chipul în care lucrările *se reclamă și se susțin* într-o structură artisticește semnificantă este determinat, fără drept de apel, prin însuși mobilul creației, prin geneza operei. Oare ceea ce era necesar să se știe — fără a fi și suficient — nu este dat prin unicitatea scopului? Această „lămurire", oricît de indirectă, are putere integratoare, ea face un fapt nesemnificativ din caracterul dispersat al altor explicații de mai apoi; mai mult: se instituie în *instanță* a interpretării oricăror frînturi de explicații.

Devine inevitabil să adăogăm că bruma explicațiilor date de artist pe parcursul realizării Ansamblului ajunge să deruteze și altfel. Ne gîndim la identittaea — recunoscută formal de majoritatea comentatorilor dar prea puțin asimilată — dintre modul de a sculpta al lui Brâncuși și modul său de a vorbi. În sfera ideației și a verbalizării ideilor, felul de a fi al artistului este tot atît de... brâncușian, comportă *un stil* tot atît de net cît al sculpturilor sale în sfera sculpturii. Mult prea adesea, însă, mărturiile rămase de la Brâncuși circulă și sînt preluate în afara stării de grație a stilului lor, adică, în fond, în afara elementului ce le nutrește în mod specific sensul. Bunăoară, Malvina Hoffmann, contemplînd alături de Brâncuși fotografia *Coloanei infinite,* tatonează gîndurile artistului zicîndu-i că sculptura în cauză i se pare a fi analogă unui cactus gigantic; Brâncuși — aprobă (129). Faptul e consemnat ca atare; dar ce este oare pentru Brâncuși o plantă exotică, o focă, o pasăre?... Sau: pietrarul Ion Alexandrescu îl întreabă pe tăcutul artist ce a voit să reprezinte pe arhitrava *Porții sărutului.* Brâncuși îi arată, în preajmă, joaca dezinvoltă a cîtorva copii: „Uită-te la copii..." (184). Faptul e consemnat, și el, ca atare; dar ce este copilul pentru Brâncuși, de ce avea obiceiul să spună „cînd nu mai sîntem copii am murit de mult"? Alăturăm — pentru valoarea ei simptomatică — o caracterizare făcută undeva de Mircea Eliade: „Copilul e un simbol ecumenic al începuturilor, al lucrului nou, al vieții totale, al evenimentelor excepționale,

Scanned with OKEN Scanner

al trăiniciei, al eternității"*. Așadar: „Uită-te la copii...".

Luate fără mediere stilistică, în litera lor, „informațiile" rămase de la Brâncuși, vădit lucru, deconcertează; un martor reține că sculptorul a caracterizat motivul stîlpilor *Porții* drept „simbol al oului" (129), alt martor reține precizarea că motivul redă „profiluri de ochi" (47); subscriind preferențial unei mărturii sau alteia s-a ajuns (chipurile totdeauna fundamentat!) la crearea unor importante hiatusuri între interpretările aceleiași lucrări.

Ne-a interesat, aici, semnalarea acestei stări de fapt deoarece cramponarea — în sensul relevat — de vorbele lui Brâncuși determină nu numai o mare eterogenitate a comentariilor la adresa aceleiași lucrări — *Masă, Poartă* sau *Coloană* — ci cu atît mai mult, determină modul insular de constituire a interpretărilor fiecărei componente a *Ansamblului.* Cum să împaci și să legi un „cactus" de o „masă a flămînzilor", cum i s-a zis „Mesei tăcerii"? Unitatea întru semnificare a *Mesei, Porții* și *Coloanei* e pierdută așadar datorită caracterului atît de difuz *la suprafață* al mărturiilor lui Brâncuși.

În ce privește „caracterul neterminat" al *Ansamblului* — al doilea fapt ce pare, în felul său, să conteste putința unei interpretări a lucrărilor de la Tg. Jiu ca structură semnificantă —, întîmpinarea ce e de adus presupune o anume inițiere în geneza acestei capodopere; îi rezervăm alt cadru. Deocamdată să facem observația de principiu că invocatul „caracter neterminat" nu poate să-și denote valoarea, funcția perturbatoare în comentarea Ansamblului ca structură, decît prin înțelegerea adecvată a ceea ce efectiv s-a făcut; așadar, să nu ne eschivăm răsturnînd termenii problemei: nu „caracterul neterminat" maschează semnificația reală, congruența *Mesei, Porții* și *Coloanei*, ci semnificația reală, congruența lor depistabilă, poate fi și trebuie să fie făcută revelatoare în privința „caracterului neterminat"... Afirmăm că există elementele necesare nu numai pentru o exegeză a capodoperei de

---

* Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Ed. Publicom, București, 1943, p. 52.

la Tîrgu Jiu așa cum *se prezintă ea*, ci pentru una în stare să-i exprime *devenirea*, astfel încît să ne edifice implicit, dincolo de ceea ce s-a înfăptuit, asupra evoluției *plauzibile* a capodoperei, evoluție ideată *ori nu* de Brâncuși... Aspectul pasionant al descinderii în geneza creației rezidă, în bună parte, în promisiunea unei atari extrapolări. Stabilind, prin convenție, trei momente esențiale în devenirea *Ansamblului* — al incipienței, al formei actuale și, în sfîrșit, al formei probabile — credem că ajunge să pătrundem taina primelor două spre a putea defini — așa cum două puncte ajung să definească o dreaptă — *sensul mișcării globale* a ideației lui Brâncuși. O teorie generalizată a capodoperei de la Tîrgu Jiu este posibilă.

Se înțelege, dar, poziția noastră : în cazul *Ansamblului* determinarea unui punct de demarcație între o etapă a genezei și alta *a transpunerii* este improprie ; geneza, perpetuă, își servește indefinit, *sine die* creația. Faptul nu e singular, ci, dimpotrivă, caracteristic artei lui Brâncuși, el explică de ce sculpturile sale se grupează natural în cicluri — ciclul muzelor în somn, al păsărilor în zbor, al contopirii în sărut etc. Ciclul ,la Brâncuși, e crez artistic, e însăși putință — de alt grad — a comunicării, el se dezvăluie contemplării noastre ca *temă în sine* ce survolează, cu frumusețea sa, frumusețea sculpturilor pe care le integrează. Ciclicitatea creației brâncușiene e forma — făcută palpabilă — a *actului generării* sculpturii, ca act. Și ciclurile rămîn, principial, mereu deschise... Sculptorul român ne obligă astfel să transcendem *orice* creație a sa ridicîndu-ne în zona genezei.

Dacă ar fi avut răgazul s-o facă, Brâncuși ar fi desăvîrșit, fără îndoială, *Ansamblul*. Dacă ar fi avut răgazul s-o facă, este de presupus că n-ar fi refuzat să reia din nou și de la capăt ideea acestui monument al morții eroice — și l-ar fi reluat atunci întrucîtva altfel, încă și încă o dată altfel, fie și numai sub aspectul dimensiunilor. Dar : dacă am dispune acum nu de o operă singulară, ci de un *ciclu al ansamblurilor*, — cu cît s-ar schimba în definitiv fondul problemei ? Cu cît s-ar schimba de vreme ce — după cum se vede — acest Comentariu își propune să integreze *încă la nivelul premiselor* o atare

supoziție ? El presupune în *Ansamblul* unic și neterminat *virtualitatea ciclicității*, și poate că acest mod de a proceda să fie o cheie potrivită de cercetare a oricărei alte lucrări singulare, sau aparent singulare, rămase de la Brâncuși... Acum, ca și în cazul imaginar al existenței unui întreg șir de ansambluri analoge, obiectivul Comentariului ar fi același — și el a și fost formulat : o ridicare necesară în universul genezei. Multiplele operei, dacă ar fi să fie, n-ar face decît să se subsumeze, elocvent, sub semnul aceluiași act al generării ; or, acest act îl socotim *încă de pe acum depistabil*. „Toată viața mea (deci încă *de la începutul* ciclului păsărilor — I.P.) — spunea Brâncuși — am căutat esența zborului". Ce esență va fi încercat să exprime sculptorul-filozof prin *Ansamblul* său ? Euristic, socotim că întrebarea conține și germenii răspunsului dacă vom ști să presupunem și să descifrăm în substraturile capodoperei de la Tg. Jiu *simptomul ciclicității*, să gîndim o ierarhie a tentativelor brâncușiene de a exprima sculptural esența căutată.

Singularitatea, caracterul neterminat al Monumentului, nu au — inclusiv în ce privește denotarea simbiozei *Masă-Poartă-Coloană* — decît aparentă putere de veto. Mai mult decît compensatoriu, Comentariul — așa cum îl concepem, ca denotare prin geneză a semnificației operei — va putea să-și vădească consistența apelînd la alte elemente. Decisivă este — se va vedea — relevarea „matricei stilistice" în interiorul căreia — fără să fi putut atinge deplina desfășurare, dar și fără pierderi esențiale ori iremediabile — a germinat ideea capodoperei de la Tîrgu-Jiu. „Matricea stilistică" se impune a fi invocată din rațiuni metodologice ; prin mijlocirea ei Comentariul află o cale superior edificatoare asupra unității semnificante a *Mesei, Porții* și *Coloanei*.

Este remarcabil că, cu cît pătrundem geneza *Ansamblului*, caracterul său neterminat nu mai bruiază receptarea, ci — am spune — dimpotrivă : lipsa definitivării se convertește estetic, se sublimează în factor potențator al valorificării emoționale — și este explicabil. Am sugerat deja că, într-un fel, toate sculpturile lui Brâncuși pot și trebuie considerate *prin vocație* neterminate. „Nu vreau „opere complete" — spunea artistul. Programatic,

el nu ținea să comunice contemplatorului atît lucrări sfîrșite cît *starea de a le face:* sculpturi-demers. „Lucrurile — zicea Brâncuși — nu sînt greu de făcut... Cu adevărat greu este de a ne pune în starea de a le face"; mediul artei sale relevă astfel o dimensiune tulburătoare.

„...Că vinovat e tot făcutul
Și sfînt — doar nunta, începutul..."

(Ion Barbu)

Avem impresia că identificăm astfel un factor ce se cere cu precădere considerat în stabilirea *criteriului perfecțiunii* lucrărilor acestui mare artist; perfecțiunea nu mai rezidă — cum ar dori rutina — în rotunjirea și suficiența de sine a sculpturilor, ci o dă măsura în care ele conservă capacitatea de „a relata" climatul genezei, de a trăi mereu ziua facerii, de a rămîne demersuri, demersuri tipic brâncușiene: forme ce revarsă în noi setea lor de a se transcende, ca și *un sens anume* al acestei transcenderi; contaminată, subiectivitatea evoluiază abisal întru împlinirea creației sculptorului.

Să încheiem cu această obiecție. Oricît de precipitată va fi fost plecarea artistului de la Tg. Jiu, cert este că, în anii de mai apoi, Brâncuși socotea opera de acolo ca *ființînd;* ținea mult la felul cum o concepuse; fără adausuri precaute asupra vreunei nedefinitivări a lucrării, o îndemna pe Carola Giedion-Welcker: „Du-te în România, să vezi oamenii, costumele, locurile. Să vezi ce-am făcut eu la Tîrgu-Jiu..." (291).

În sfîrșit, să aducem întîmpinarea cuvenită și celui de al treilea aspect, semnalat de noi, datorită căruia, o dată în plus, multora li se pare că Tîrgu-Jiul ar deține nu o capodoperă, de mare rigurozitate în închegarea sa, ci un mic muzeu Brâncuși în aer liber. După cum menționam, din faptul că lucrări ca *Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana infinitului* preexistă, mai mult sau mai puțin, *Ansamblului* ca opere ori căutări sculpturale independente — deci cu semnificație circumscrisă, de sine stătătoare — s-a dedus stereotip, prin extrapolare, că și la Tg. Jiu lucrările pot fi luate de sine stătător, o oarecare corelație manifestîndu-se doar sub aspectul amplasării

în cadru : ca simț peisagistic. Obiecția de făcut acestui punct de vedere este în măsură să ne apropie și mai mult de ceea ce numim *specificul* abordării *Ansamblului* în cadrul preocupărilor de brâncușiologie.

Se poate răspunde cu exact aceeași armă : Dacă însăși creația anterioară a lui Brâncuși pare să fi determinat reflexul de a considera separat *Masa*, *Poarta* și *Coloana*, atunci se cuvine să arătăm că reflexul de a le considera împreună este și el — măcar în aceeași măsură — determinat. Pentru noi — și se va vedea cum — această ultimă determinare contează, în pofida faptului că ea a fost sistematic camuflată de cealaltă.

Nu negăm, există cauze care fac plauzibilă și chiar seducătoare o descriere a sculpturilor lui Brâncuși prin analogie cu monadele lui Leibniz „închise în misterul ființei lor“ (57), despre care însuși Leibniz postula că „n-au ferestre“, reprezentînd, fiecare, *„un univers pentru sine, o unitate de sine stătătoare“* (s.n.)... Forma în care se conjugă creațiile lui Brâncuși, compatibilitatea lor ar fi, în acest caz, doar una generică, — o „armonie prestabilită“ prin stil, prin modul său de a sculpta. Dar — o spunem iarăși, de astă dată generalizînd — abordarea moștenirii brâncușiene doar ca sobor de „fulgurații“, ca simplă adiționare de entități sculpturale este minimalizatoare ; în ultimă instanță ea poate deveni improprie unei valorizări critice adecvate a operei artistului. A pune „în termeni“ măsura geniului brâncușian presupune numaidecît o extindere a efortului analitic pînă la cuprinderea *unui al doilea plan* de preocupări, în cadrul căruia Brâncuși deliberează, de astă dată, asupra unor forme de exprimare artistică *realizabile prin corelarea „entităților“* sale sculpturale. Cu alte cuvinte : eroarea metodologică esențială de care voim să dezbărăm interpretarea *Ansamblului* se vădește a fi, în fond, *cazul particular* al unei erori ce afectează *global* înțelegerea lui Brâncuși ; (nicăieri, însă, e drept, consecințele erorii nu sînt atît de dramatice ca în cazul comentării creației sale de vîrf ; preocupările în acest *al doilea plan* intervin aici hotărîtor — și într-un chip de mare elevație — în realizarea mesajului artistic). Să concretizăm :

Au rămas de la sculptor, lucrate pe de-a-ntregul de mîna lui, un număr de fotografii ciudate cît timp nu le socoţi create pur şi simplu prin accident. Şi nu pot fi socotite accidentale : „Brâncuşi — povesteşte Man Ray — era interesat de nişte fotografii bune ale operei sale ; cele cîteva reproduceri pe care le văzuse pînă atunci îl decepţionaseră. Mi-a arătat şi o fotografie trimisă de Stieglitz, făcută cu prilejul expoziţiei de la New York. Era o sculptură în marmoră perfectă pe planul luminii şi al materialului. Fotografia, îmi spuse el, era frumoasă, dar nu-i reprezenta opera. Numai el ar şti să şi-o fotografieze“... (262). Dintre fotografiile ce rezultară *astfel*, — de mare valoare referenţială în brâncuşiologie, dar, în fapt, înecate în masa reproducerilor fotografice ulterioare, care de care mai „artistice“ —, e necesar să evocăm aici cele prin care Brâncuşi ne propune — ca de obicei, fără vreo explicaţie — *receptarea cuplată* a unor sculpturi : compoziţia în cadru este astfel gîndită încît determină lucrările în cauză să alcătuiască mici ansambluri *sui generis*... Iată-le : *Eva + Noul născut, Cocoşul + Muza adormită, Socrate + Noul născut* şi se pare *Primii paşi + Caucul ;* (trecem peste menţiunea lui Petre Pandrea (227 p. 169) cu privire la o alăturare *Cocoşul + Oul).*

Asupra unora dintre aceste cupluri semnificante există o referire grăitoare a criticului V. G. Paleolog : „Brâncuşi a fotografiat, alături de *Cocoş,* ovoidul *Muza adormită,* pe cîtă vreme alături de *Socrate,* pe *Noul născut.* Ambele *ansambluri* (— s.n.) au un supra sens : Muza adormită părînd a spune că duce mai departe gîndul socratic al jertfei păsării care anunţă zorile reînnoite ale frumosului, iar *Noul născut,* aluzional, spune tîlcul maieuticei socratiene, nefiind decît Eternul Reînceput“ (200)...

Nu e locul să stabilim sensurile fiecăreia dintre aceste conlucrări ideate de sculptor, deşi demersul ar putea fi revelator nu numai în sine, ci şi dincolo de sine. Facem doar unele observaţii sub aspectul generalităţii.

În privinţa *formei,* — să remarcăm faptul că de fiecare dată cuplul semnificant capătă trup graţie unui principiu de mare simplitate: se alătură o „entitate“ care — fie prin ea însăşi, fie prin contribuţia soclului — se desfăşoară pe verticală, alteia, solidară

cîmpului orizontal. Investigarea celui de *al doilea plan* al preocupărilor lui Brâncuși denotă astfel, ca dominatoare, statornicirea unui anume echilibru — prin implicare reciprocă — între cele două mari tipuri de forme sculpturale. Asupra unei atari constante de comportament stilistic în conceperea structurilor semnificante vom reveni. De reținut, deocamdată, că Ansamblul de la Tg. Jiu se subsumează și el regulei, chiar dacă ar fi să spunem că aici intervine, mediator, un element de pasaj : *Poarta sărutului.*

În privința *conținutului* — sub același aspect al generalității — se cere observat că prin compozițiile în cadru fotografic, create de sculptor, ambiguitatea semantică a fiecărei „entități" integrate se diminuiază necesar. Noua semnificație, iscată *prin punere laolaltă,* presupune așadar o anume rigoare, ea nu însumează, ci se constituie din *interferarea* — resimțită, ca posibilă — a celor două cîmpuri semantice solicitate. Cuplînd sculpturile — create mai întîi de sine stătător — Brâncuși obligă astfel la o delimitare : contează măsura în care subiectivitatea contemplatorului se concentrează asupra zonei de interferență și nu entuziasmul cu care s-ar dărui valorificării emoționale independente a elementelor cuplului. „Logodna" brâncușiană a formelor cenzurează, cumva, disponibilitatea întru polisemie a fiecărei lucrări — dar pierderea se produce în scopurile formulării unei comunicări de alt ordin valoric, prin grupul sculptural, comunicare altfel improbabilă. Angajarea comentatorului în analiza ansamblurilor sculpturale închipuite de genialul artist reclamă, deci, o disciplinare a jocului subiectivității predispuse atît de mult la luxurie în contact cu lapidarele forme-Brâncuși.

Ne temem că am depășit ceea ce voiam să semnalăm : anume că în conștiința creatoare a lui Brâncuși — preexistînd *Ansamblului* și anunțîndu-l — se poate identifica o statornică preocupare de a clădi din „entități", ca din niște cărămizi primare, structuri semnificante de ordin superior. Fotografiile relevă cum formele brâncușiene stau și pot sta *cu sens* laolaltă. Ele sînt alăturate într-o tentativă comparabilă actului logic de constituire a judecăților ca *raporturi de noțiuni...*

Dar fotografiile fixează abia o ideație ; ansamblurile sculpturale pe care le reprezintă nu s-au mai realizat, nu ființează decît prin ele : virtualmente. Efortul brâncușian în discuție — s-ar putea obiecta — ar trebui cît de cît, discernut în creația propriu-zisă a sculptorului. E drept, de astă dată exemplele premergătoare Ansamblului sînt mai puține dar, de-acum ar ajunge și unul singur ; (altfel, însă — cine știe — vor fi unii înclinați să creadă că fotografiile închipuind acele ansambluri *sui generis* nu au decît o valoare dincolo de sculptură — sînt ficțiuni artistice de alt tip, *artă fotografică,* în care formele în cauză pot fi reinterpretate liber, convențional : nu mai importă decît ca materie primă oarecare ; cu alte cuvinte s-ar fi comis o intolerabilă confuzie de planuri).

Că nu din punct de vedere al inventivității fotografice pot fi judecate aceste îngemănări de sculpturi o dovedește înfăptuirea lucrării *Adam și Eva.*

Inițial (1916) Brâncuși a cioplit o *Evă* în lemn moale, cald la privit ; în anul următor abia a creat și un *Adam,* în lemn dur de stejar. Pare exclus să fie vorba, aici, de realizarea eșalonată a unei opere ce preconiza, de la bun început, să unifice pe *Adam* și pe *Eva.* Admițînd că gîndul unificării ar fi premers, facem inexplicabile multe din aspectele *reale* de geneză a acestei lucrări. Așa, bunăoară, — după cum relevă un document fotografic pus recent în evidență (221) — la început reprezentarea în lemn a Evei nu se reducea numai la bust și, sub aspect plastic, era mai puțin proprie unei asamblări cu *Adam.* Abia ceva mai tîrziu Brâncuși a retezat sculptura imediat sau bulbul sînilor, transformînd-o astfel într-o „variațiune" la forma, tipic brâncușiană, de clepsidră *, gîtul *Evei,* alungit, autonomizează puternic două zone polare, fixează o tensiune între sus și jos, între celesta plutire — prin păcat ? — a capului și pămînteanul rost al sînilor așezați parcă direct în țărînă ; operînd această reducție artistul crea implicit proporționalitatea actuală *Eva-Adam*

---

* Putem întrezări în *Eva,* ori în alte soulpturi brâncușiene „clepsidra" în măsura în care percepem formele *similar perceperii lui Brâncuși,* adică operînd, cumva, o *reducție arhetipală.*

—, mai mult — crea o similitudine de compoziție, de mare frumusețe, *Adam* fiind el însuși, ca bust, o „variațiune“ la forma clepsidrei.

Și totuși lucrările întîrziau să devină părți ale unei singure opere ! Brâncuși însuși le fotografiază separat — pe *Adam* într-un colț al atelierului, absolut fără soclu, iar pe *Eva* — după cît se poate deduce — montată pe un soclu de piatră, îngustat — și el — tipic, la mijloc. Acestei etape i se înscrie apoi, grăitor, după cum o atestă altă fotografie brâncușiană, încercarea de alcătuire a unui *ansamblu* sculptural — dar nu din *Adam* și *Eva*, ci din *Eva* și o altă lucrare : de pe soclul ei, Eva contemplă, în proximitate, *Noul născut*... Alăturarea este în mod vădit elaborată în detaliu : sculpturile — fotografiate cu știință din profil — stau față în față ; *Noul născut*, rămas totuși pe soclul său propriu, e așezat la nivelul sînilor *Evei*, dar la o distanță potrivită încît să pară că privirile Evei coboară asupră-i, el primindu-le frontal.

Cum să fie vorba aici doar de o improvizație în subsidiar, de o simplă „găselniță“ fotografică și nu de un veritabil document al intențiilor *sculptorului*, cînd, în etapa următoare, o altă cuplare vine să-i anuleze *efectiv*, și pe totdeauna *Evei* calitatea de lucrare independentă ? Se naște, în sfîrșit, *Adam și Eva*, operă admisă de toată lumea ca fiind un *ansamblu sculptural*, ce-și are semnificația lui *de ansamblu*, „cel de al treilea tîlc, cel de laolaltă“ — cum scrie un critic (220). Brâncuși însuși a dat unele explicații : „Eva este deasupra, Adam dedesubt. Menirea Evei e să perpetuieze viața. Ea e fermecătoare și inocentă. E fertilitatea, un mugure deschizîndu-se, o floare germinată. Adam, dedesubt, cultivă pămîntul. Trudește și asudă“ (147 p. 27). Suprapunerea verticală a celor două sculpturi — acum părți componente ale unui tot — creează o armonie plastică desăvîrșită. Să reținem un fapt : prin efectul etajării, cele două „variațiuni“ la forma clepsidrei configurează acum o „variațiune“ la forma coloanelor romboidale... E un semnal. Primele coloane vor apare curînd. (Asupra unității de mesaj dintre acest tip de asamblare a lui *Adam* și a *Evei* și coloanele infinite ce încep să se nască de acum înainte, va fi să vorbim mai tîrziu).

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, date fiind explicațiile sculptorului însuși, există cît de cît un efort al criticii de a valoriza *ca întreg* închegarea numită *Adam și Eva* (fie acest efort și o simplă secondare a spuselor artistului, căci brâncușiologia n-a reușit să convertească metodic la sine preocupările în *cel de al doilea plan* ale sculptorului) încă mai nefericită este situația celuilalt ansamblu : *Monumentul funerar* conceput (în 1907) și montat mai apoi de artist (1914) în cimitirul Dumbrava, Buzău. El cuprinde, ca părți, *Portretul lui Petre Stănescu* și *Rugăciunea*, și își relevă semnificația sa *de ansamblu* atît prin corelarea celor două tipuri de socluri cît și prin atitudinea reciprocă a trupurilor. Or, îndeobște, ca și cînd ar fi de îndeplinit o simplă formalitate, abia de se pomenește că lucrările alcătuiesc o operă unitară, pentru ca, părăsindu-se rigorile ce ar trebui respectate după o atare remarcă, să se treacă la cunoscutul gen de cercetare dezarticulată. Cu multă seninătate, *Portretul* și *Rugăciunea* ajung în sfîrșit, să fie considerate una *alături* de alta ; iată o mostră: „O dată cu *Portretul de bărbat*, Brâncuși a realizat și *Rugăciunea*. Ca stil au multe trăsături comune ; latura afectivă dispare și aici, lăsînd locul condensării imaginii într-o formă mai sintetică. Și în această lucrare vedem încă influența lui Rodin..." etc. (72)... S-a format pînă și o tradiție : fotografierea și catalogarea separată a *Rugăciunii* și a *Portretului lui Petre Stănescu*, fără să se specifice ferm că e vorba de *detalii* ale unei singure opere, fără să se adauge imaginea ei de ansamblu *.

Precizăm : cercetarea distinctă, de sine stătătoare a *Portretului* și a *Rugăciunii* este posibilă și necesară, mai ales dacă s-a reținut destinația lor sepulcrală. Sînt de mare valoare acele exegeze, făcute la noi și în lume, ce stabilesc locul aparte al *Rugăciunii* în șirul creațiilor sculptorului, ea anunțînd aflarea de sine a geniului brâncușian. Surprinde însă, în asemenea cazuri, faptul că operația se face

---

* În martie 1910 Brâncuși expune la Salonul Artiștilor Independenței *Rugăciunea*, dar nu ca pe o sculptură de sine stătătoare, ci așa cum figurează în Catalog la nr. 717 : *Rugăciunea, fragment dintr-un monument funerar.*

Scanned with OKEN Scanner

fără conștiința pierderilor ce se produc pentru însuși scopul avut în vedere : caracterizarea fazei de incipiență a stilului Brâncuși (53). Prin *Rugăciunea*, ca și prin oricare altă „entitate" a perioadei 1907—1908, incipiența stilului tipic brâncușian poate fi descrisă oricît de bine dar numai sub unele aspecte, căci, ceea ce anunță momentul incipienței subzistă *și în relația Portret —Rugăciune*, în *modalitatea integrării* proprie *Monumentului funerar* de la Buzău. Fără îndoială, așa cum și sculpturile de sine stătătoare ale acestei perioade de creație sînt încă tributare unor tradiții culte, la fel și *configurarea ansamblului* de la Buzău rămîne cumva datoare canoanelor clasice ale genului. Dar cum să te rezumi la o atare observație, cum să crezi că ajunge să cauți ivirea stilului brâncușian doar abordînd de sine stătător „monadele" brâncușiene (*Rugăciunea, Portretul* etc.) cînd preocuparea cea mai înaltă a lui Brâncuși a fost de a comunica artisticește altora *prin medierea unor ansambluri,* (capodopera vieții lui rezidînd prin excelență într-un asemenea efort de comunicare) ? Acest mod al comunicării nu-și are și el pornirea, începutul său ce s-ar cuveni depistat?

Remarcabil este că stilul tipic brâncușian de a grupa „entități" sculpturale demarează tot prin *Rugăciunea* și *Portretul lui Petre Stănescu* (prin corelarea lor) ; întreaga creație de mai apoi a sculptorului permite astfel să fie caracterizată unitar ca *explicitare* în timp a ceea ce conține implicit și anunță *manifestarea primară* a expresiei artistice brâncușiene : *Monumentul funerar* de la Buzău.

Analizînd, în această perspectivă, lucrarea din 1907, devine util să delimităm următoarele aspecte simptomatice :

1. Se poate observa, mai întîi, că modalitatea *ansamblului semnificant* se manifestă pentru prima oară în creația lui Brâncuși în legătură cu zăbovirea sa asupra *temei morții*. În acest caz, mai mult ca oricînd, va fi simțit artistul nevoia unei forme complexe de exprimare. Meditația asupra morții — filozofică prin excelență — întreține spontan în plan sufletesc sentimentul unei dualități fundamentale, dualitate care a condus în mod natural la polarizarea sculpturală *Petre Stănescu* (ființa dusă) — *Rugăciune* (ființa rămasă).

Dar, a reprezenta prin mijlocirea unor forme sculpturale distincte polaritatea viață-moarte constituie doar punerea problemei ; rezolvarea polarității artistul va fi s-o caute mereu, așa cum a căutat *esența zborului* prin întreg ciclul păsărilor. Fapt este că elementele rezolvării încolțesc încă prin această tentativă inițială. Astfel, de la bun început, rezolvarea se convertește și se trădează în preocuparea sculpturală *de a corela* „entități" opuse. *Monumentul funerar* din cimitirul Dumbrava își are cheia într-o corelare specifică. *Sărutul* din cimitirul Montparnasse propune o altfel de corelare (femeia de aici fiind o *Cuminție a pămîntului* care și-a depășit, prin acuplare, anxietatea de vietate stingheră în confruntare cu nesfîrșirea). *Ansamblul* de la Tg. Jiu, integrînd soluția *Sărutului,* revine și stabilește un nou mod de corelare. . .

2. În structura *Monumentului funerar* de la Buzău accentul cade nu pe reprezentarea celui mort, ci pe femeia rămasă în viață. Este și cauza pentru care lucrarea e numită uneori „Monumentul *Rugăciunii*" deși natural ar fi fost să i se zică liber „Monumentul lui Petre Stănescu" ; se vede că *Portretul lui Petre Stănescu* rămîne parte secundară. În felul cum cade accentul în cazul ansamblului din cimitirul Dumbrava, vedem semnul de început al unui nou invariant brâncușian.

3. Lucrarea de la Buzău se configurează ca ansamblu unitar în baza faptului că elementele sale disparate sînt elementele *cuplului uman. Rugăciunea,* în calitatea ei de sculptură complementară bustului lui Petre Stănescu, nu este un înger sau vreo altă întruchipare a unui factor alegoric din recuzita genului, ci pur și simplu femeia rămasă solidară mortului, *partea* celui mort.

Conjugarea sculpturală bărbat-femeie din cimitirul Dumbrava anunță un motiv ce va alcătui cu timpul un amplu ciclu al operei lui Brâncuși. Încă necercetat ca atare, ciclul cuplului uman mai include perechea de pe soclul primei *Măiastre,* apoi lucrarea *Adam și Eva,* variantele *Sărutului* pînă la *Piatra de hotar,* fecundînd însăși geometria așa zis abstractă a unor forme-Brâncuși.

Cît privește Ansamblul de la Tg. Jiu, motivul perechii umane devine obsedant, el se conține ca

un adevărat principiu generator al *Porții, Coloanei, Mesei*... Arhitectonica întregului Ansamblu de la Tg. Jiu poate fi denotată ca o construcție aproape exclusivă din trupuri stilizate (așa cum vor fi unele picturi ale lui Țuculescu, fără însă ca la acesta din urmă să domine, drept modul, perechea).

4. Bărbatul și femeia — părțile constitutive ale monumentului funerar de la Buzău — relevă sculptural *o legătură în pofida morții*. Peste prăpastia dintre plecarea unuia și ființarea celuilalt, Brâncuși a căutat să stabilească o punte ; ea plutește în aerul, în spațiul pe care-l închide intim acest ansamblu. Din structura lucrării se degajă, astfel, cu forța unui postulat imuabil, compatibilitatea remanentă a celor două trupuri, tensiunea reciprocă a unuia spre celălalt. De pe soclul său înalt, ce-l separă de planul terestru, detașarea de lume a lui Petre Stănescu nu e de natura unei răsuciri spre alt orizont, supramundan, ci ne comunică mai de grabă starea celui plecat *de a fi fost despărțit de lumea de aici* : capul ovoidal al lui Petre Stănescu, gîtul alungit, înclinate înainte, sînt atrase, se abat din înaltul lor în jos, spre imaginea femeii în consternare... Montajul vertical soclu-bust nu ne transmite, așadar, sentimentul unei înălțări similare rdicării în spațiu al unei *Păsări* brâncușiene, ci e de tipul plutirii — apte să sugereze o imagine răsturnată — a *Drei Pogany* ori a lui *Narcis*. Verticalitatea *Portretului lui Petre Stănescu* e atinsă de *clinamen*, încît, ca și în cazul lucrărilor pomenite, nu putem înlătura o impresie de oglindire în jos, în ceva nevăzut ; de astă dată oglindirea e limpede : e o privire îndărăt, din moarte ; moartea devine forma paradoxală a unui narcisism existențial.

La rîndu-i, femeia *(Rugăciunea)*, de pe soclul ei aproape contopit cu pămîntul, se înclină amintirii mortului din țărînă. Se realizează astfel, în structura ansamblului, o aplecare conjugată a celor două trupuri.

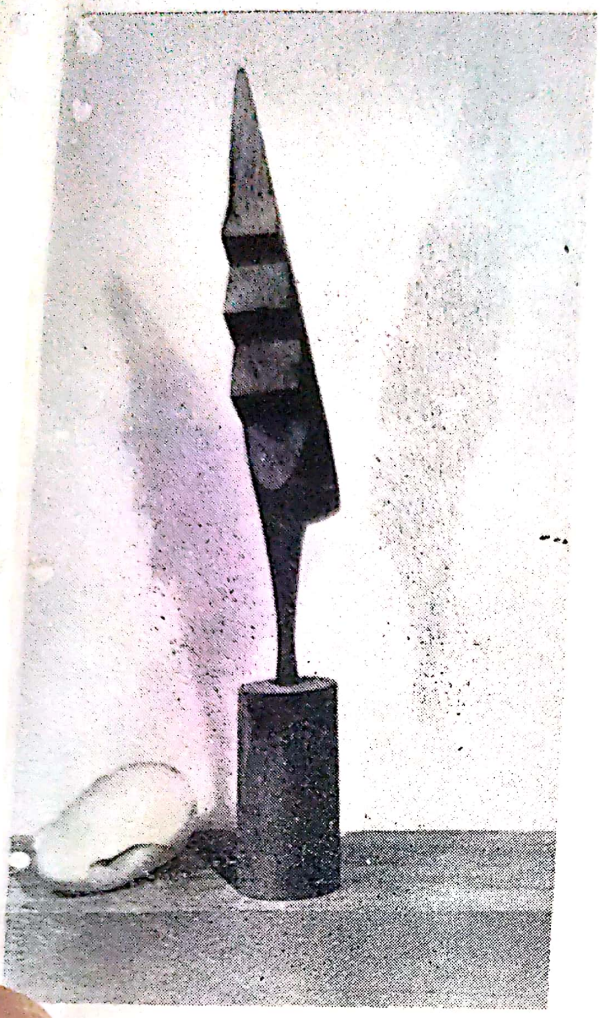
Generalizînd, să remarcăm o caracteristică esențială : alăturarea femeie-bărbat în opera lui Brâncuși nu este transpunerea senină a unei situații *de fapt*, ci revendicarea patetică — în sensul valorificării emoțional-atitudinale a lumii — a uneia *de drept*. Brâncuși instaurează, nu ilustrează. Definitoriu, ima-

Porții, Coloanei,
Ansamblu de la
structție aproape
im vor fi unele
a la acesta din
ea).
constitutive ale
– relevă sculp-
este prăpastia
ilalt, Brâncuși
tește în aerul,
est ansamblu.
fel, cu forța
remanentă a
unuia spre
pară de pla-
tre Stănescu
izont, supra-
starea celui
aici : capul
git, înclinate
lor în jos,
ontajul ver-
sentimentul
l unei *Pă-*

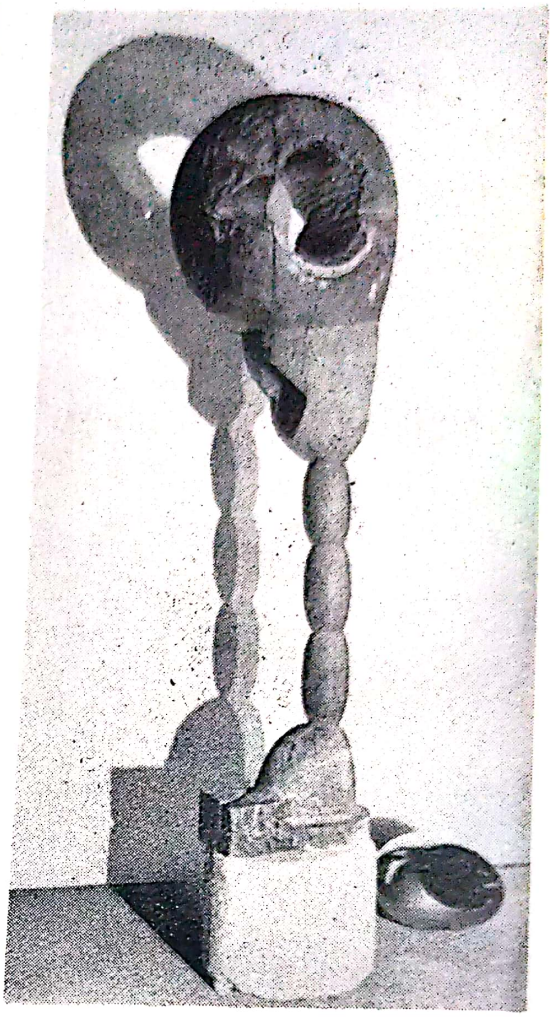
n moarte ;
narcisism

e soclul ei
amintirii
structura
lor două

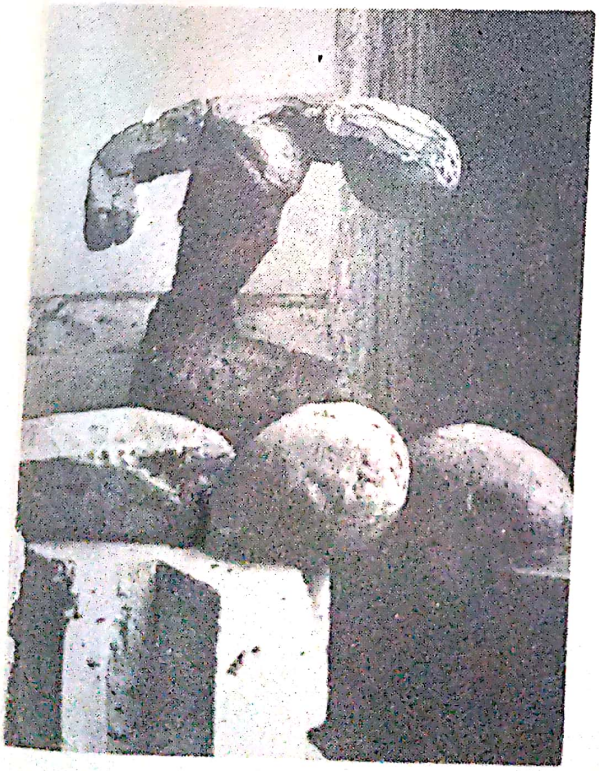
tică esen-
i Brâncuși
i *de fapt,*
lorificării
de drept.
riu, ima-



1



2

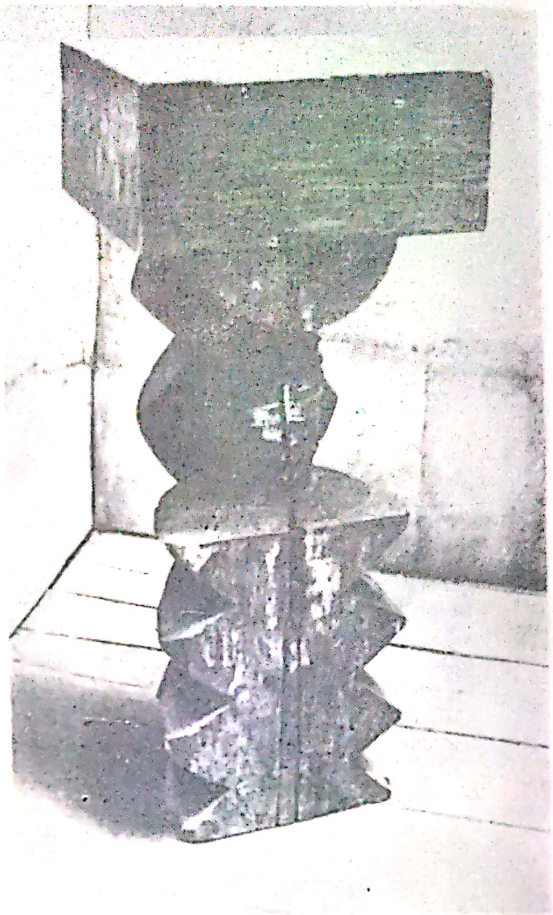


3

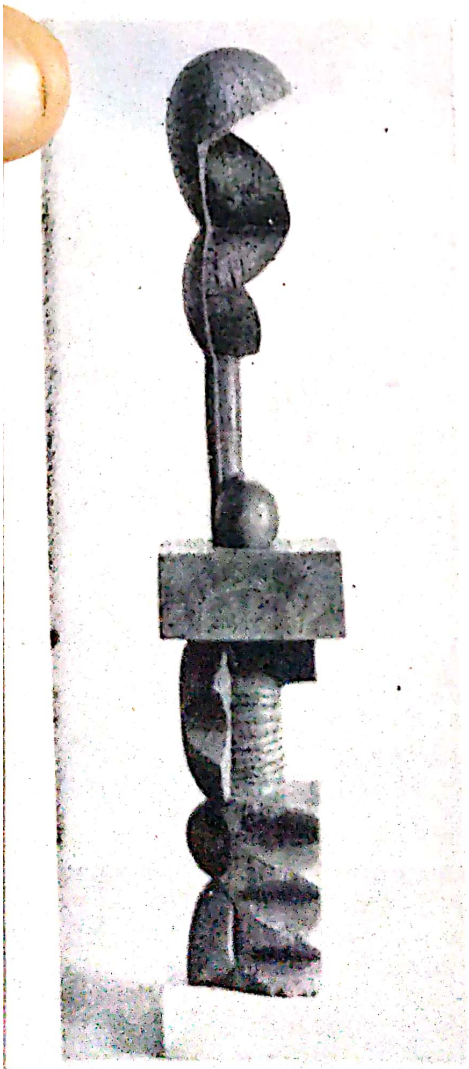
Studii brâncușiene de cuplare a unor entități plastice în structuri semnificante (ansambluri) : COCOȘUL+MUZA ADORMITĂ **și** SOCRATE+NOUL NĂSCUT **(sus). Cuplarea** SOCRATE+NOUL NĂSCUT **o socotim o cheie în descifrarea mai vechiului proiect, nerealizat, al** FÎNTÎNII LUI HARET **(jos). Toate fotografiile au fost făcute de sculptor.**

Scanned with OKEN Scanner

4



5



6

EVA+NOUL NĂSCUT — alt studiu fotografic brâncușian de cuplare cu sens a unor entități sculpturale. În dreapta sus, ADAM în postura inițială de lucrare independentă. Soluția finală: EVA ȘI ADAM (jos).

Scanned with OKEN Scanner

7

Ansamblul funerar de la Buzău, 1907, (divizat arbitrar de comentatori și muzeografi în două lucrări distincte : RUGĂCIUNEA și PORTRETUL LUI PETRE STĂNESCU). Un tot expresiv interpretabil esteticește ca „promisiune de tinerețe" a capodoperei de la Tg. Jiu.

Scanned with OKEN Scanner

Incipiența structurii complexe de la Tg. Jiu, mărturisită de o altă fotografie brâncușiană: un studiu al consonanței de fond a STÎLPULUI SĂRUTULUI cu STÎLPUL NESFÎRȘITULUI, ca și al vocației lor de elemente arhitecturale într-o amplă sintaxă plastică ...

Scanned with OKEN Scanner

Incipiența structurii complexe de la Tg. Jiu, mărturisită de o altă fotografie brâncușiană: un studiu al consonanței de fond a STÎLPULUI SĂRUTULUI **cu** STÎLPUL NESFÎRȘITULUI, **ca și al vocației lor de elemente arhitecturale într-o amplă sintaxă plastică ...**

Scanned with OKEN Scanner

ginea cuplului în arta sa răsare ca un simbol tăcut numai în contextul în care, în planul realității, cuplul este primejduit sau suprimat ; acest comportament al artistului ne apare ca o întreagă estetică imanentă, în el se străvăd straturi suprapuse ale semnificării ; poate că la baza tuturor să stea modul propriu mentalității mitice de a restabili ordinea tulburată a lumii remodelînd-o prin analogie simbolică (procedeu ce-și are rațiunea lui, cîtă vreme expresia „ordinea lumii“ o privim axiologic, ca desemnînd o valoare). Să exemplificăm :

Trupurile, lipite unul de altul, de pe soclul primei *Măiastre*, sînt reprezentate laolaltă nu întrucît au ajuns să-și serbeze comuniunea, ci sînt alăturate enunțiativ, întrucît comuniunea lor, necesară, va fi să fie greu încercată, în putința de a se înfăptui, de jocul forțelor opuse vieții. (Această *Măiastră* a lui Brâncuși e o lucrare inițiatică, ea descinde direct din universul și funcționalitatea basmelor noastre, atît de preocupate de a povățui omul în trecerea sa de la copilărie la tinerețe. În universul basmului, celui supus probelor i se zice Făt-Frumos, *făt* căci el încă nu a trecut dificultățile inițierii. Cu instinctul geniului, Brâncuși reface „confuzia“ semantică (*făt* pentru *tînăr*) scrijelînd în piatră nu un cuplu uman ca atare, ci parcă doi fetuși orbi, un făt și o fată, ghemuiți unul într-altul : cuplul *in statu nascendi*, fragil ca orice ivire... Dar, în pofida tuturor obtuzităților iminente, cuplul *e dat*, iar asupra lui privegheză, tutelar, Măiastra).

Prin lucrarea *Sărutul* descoperim, din nou, nu un cuplu uman festiv — ca în *Sărutul* lui Rodin — ci o emblemă sobră afirmînd permanența dragostei în pofida factorilor discriminatorii : *Sărutul* lui Brâncuși e îmbrățișarea durînd mai presus de moarte, etanșă la perisabilitate, a perechii umane. Pentru *Sărutul* rodinian ajung doi parteneri fizici, două ființe terestre — ; pentru *Sărutul* brâncușian trebuie ca unul din parteneri să fie trecut „dincolo“ ; îmbrățișarea lor devine în plan metafizic nupțială *... Ală-

* Cîtă vreme monumentul de la Montparnasse sugera permanența dragostei dintre o femeie moartă și cel care îi supraviețuise, Monumentul funerar de la Buzău exprimă unitatea dintre un bărbat mort și femeia care îi supraviețuiește...

turarea manifestă a femeii și bărbatului, prin faptul că acum vorbește despre moarte și viață, salvează în opera sculptorului român reprezentarea cuplului de ilustrativism într-un chip, evident, mult mai adînc decît o salvează procedeul, ades remarcat, al stilizării formelor.

Cît privește *Piatra de hotar*: de astă dată, prelucrînd specific tema sărutului, lucrarea din 1940 afirmă înlănțuirea strînsă, ca într-un singur trup, a două teritorii românești, exact în condițiile în care ele fuseseră brutal separate (215 ; 8).

Mereu și mereu, deci, preocuparea de a unifica în pofida fatalității, așa cum mai întîi decretează *Monumentul* de la Buzău.

5. *Monumentul funerar* de la Buzău prezintă și o altă caracteristică : atît cel mort cît și femeia în reculegere sînt reprezentați complet goi. Cei doi par legați și prin această reciprocitate a goliciunii. *Cuplul în goliciune* — tratare sculpturală de adîncă semnificație și nu, pur și simplu, o conformare la actul acuplării (se zice că artistul însuși a cerut să fie înhumat gol, așa cum venise pe lume) — va fi să fie o altă constantă a operei lui Brâncuși.

6. În sfîrșit, compoziția *Monumentului funerar* buzoian, în liniile ei mari, îmbină într-un sistem sculptural *verticala* (formată din soclul-stîlp și portretul — cu forme alungite ca într-o înălțare — al lui Petre Stănescu) cu *orizontala* (formată din soclul-lespede și atitudinea sau linile trupului *Rugăciunii*, alungite și ele, dar, de astă dată, în vederea unei așterneri mai ample peste fața pămîntului)... S-a arătat deja, atunci cînd am caracterizat fotografiile făcute de Brâncuși unor sculpturi grupate anume două cîte două, că acest fel de a imagina ansambluri (parcă prin subscriere la un sistem de coordonate cartezian) este, la el, precumpănitor. Ovoidul culcat și fusiformul erect, forme-limită la care se reduc, cumva, toate „entitățile“ lui Brâncuși, ajung în ultimă instanță să se invoce reciproc, creînd ansamblurile ; e afirmarea unei a treia tendințe: nevoia de echilibru. Intrezărim, în această chemare a formelor la echilibru, „personanța“ matricii stilistice românești. Căci, deși a creat zeci de păsări în zbor vertical și numeroase coloane avide de cer, încît unii au văzut *în aceasta* dominanta artei lui

Brâncuși, el nu e „un gotic" ci, mai presus de toate, autorul unor ansambluri de cert echilibru ; elocvența maximă în acest sens o aduce, încărcată de „armonice" proprii, *Ansamblul* de la Tg. Jiu.

*

Cerem iertare dacă acest capitol, destinat desprinderii de ceea ce am numit *eroare fundamentală* în interpretarea *Ansamblului* de la Tg. Jiu, a presupus un drum cu hățișuri. Devine util să rememorăm :

Mai întîi am căutat să delimităm mobilurile principale ale erorii în discuție.

Le-am reluat apoi, pe rînd, denotîndu-le inconsistența (aceasta — în alternativa că ar fi invocate drept argumente ale persistenței în eroare : obișnuința de a comenta *Ansamblul* ca pe un simplu conglomerat de lucrări).

Îndeosebi am zăbovit asupra celui de-al treilea „argument": revendicarea dreptului (exclusivist) de a comenta în mod izolat lucrările de la Tg. Jiu pe considerentul că motivele pe care le reprezintă ele *(masă, poartă, coloană)* preexistă realizării *Ansamblului,* ca preocupări brâncușiene *autonome*. Replica a fost că anterior realizării *Ansamblului* de la Tg. Jiu există statornic și preocupării brâncușiene de *a cupla „entități"* sculpturale, de bună seamă în scopul obținerii unor semnificări de alt grad. Aceste preocupări, această *constantă* a demersului artistic brâncușian, evidentă în planul elevat (i-am zis : *cel de al doilea plan)* al creației genialului sculptor, a fost ignorată sistematic de comentatori.

Ni s-a părut oportun, deci, să insistăm asupra manifestărilor ei. Preocuparea de a crea din „entități" structuri semnificante am identificat-o, mai întîi, într-o serie de fotografii făcute de sculptorul însuși la adresa operei sale, apoi, prin referire la unele lucrări propriu-zise *(Adam și Eva, Monumentul funerar* de la Buzău).

Am fi putut continua cu exemplele (*Fîntîna lui Haret* — proiectul unui ansamblu sculptural încă necomentat, proiectul ansamblului pentru India etc.) am preferat, însă, în locul înmulțirii exemplelor, să cercetăm mai de aproape modul cum relaționează părțile în structura unui singur ansamblu : *Monu-*

Scanned with OKEN Scanner

mentul funerar de la Buzău. Am disociat în baza ansamblului din cimitirul Dumbrava deoarece, în calitatea sa de *manifestare originară* a preocupării lui Brâncuși în cel de al doilea plan, lucrarea poate fi relevată ca anunțînd *stilul global* al preocupării și, în ultimă instanță, *capodopera*...

La Tg. Jiu există, mai înainte de toate, trei obiecte sculpturale care se leagă ; există o taină a numitorului lor comun. Noutatea absolută este *contextarea*. Și, prin contextare, *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana infinită*, devin, fiecare în parte, *fără precedent*...

ANSAMBLUL CA ÎNTREG SEMNIFICANT

Din modul cum am prezentat lucrurile pînă acum s-ar putea crede, în grabă, că nu ar exista analize ale Ansamblului de la Tg. Jiu luat în întregul său, ca structură semnificantă. Ele există și, iată, le acordăm un loc aparte. Avem a insista asupra lor din considerente acum lesne de înțeles : pe de o parte — deoarece reprezintă eforturi exegetice ce se încheagă prin *depășirea erorii fundamentale* semnalate ; pe de altă parte — în expunerea lor sîntem avantajați de puținătatea cazurilor în raport cu marea masă de interpretări „pe bucățele" a capodoperei lui Brâncuși. Dar *depășirea erorii,* evident, nu înseamnă automat o bună interpretare, ci doar cucerirea unei condiții a ei.

Sînt unele formulări ce stau numai în aparență sub semnul afirmării unității întru mesaj a lucrărilor Ansamblului ; în cel mai bun caz ele sînt perfect neconcludente : „Despre tripticul de la Tg. Jiu pot declara — spune John Sean Sweeney — că niciodată n-am văzut o operă monumentală cu o concepție atît de adîncă și atît de înaltă" (85). Cum nu mai urmează nimic lămuritor — „frazele suspendate" reprezintă un comportament tipic în această problemă — rămîne să ne interogăm oricît asupra sensului conferit de autor expresiilor sale „o operă monumentală", „o concepție"...

Nici atunci cînd i se recunoaște limpede capodoperei o destinație *unică* — cea de comemorare a eroilor — nu ne aflăm încă în fața unei probe certe că lucrarea e socotită un tot și deci presupune rigori speciale din partea exercițiului exegetic : An-

Scanned with OKEN Scanner

samblul — zice cineva, și fraza e deja un truism — este „concretizarea în bronz și piatră a tot ce a gîndit mai profund și mai îndelung Brâncuși. *Coloana fără sfîrșit, Poarta sărutului, Masa tăcerii* cu scaunele ei de piatră și-au găsit în sfîrșit forma lor definitivă și au fost închinate eroilor...“ (60). „Închinate“, cele trei piese sculpturale pot, deci, să formeze o unitate prin aceea că reprezintă o donație, dar o *donație*, un act etic, de echitate, și nu neapărat *un* act de creație artistică, determinat teleologic (prin destinație) în calitatea sa de întreg semnificant.

Se întîmplă alteori să întîlnim enunțuri oarecum clare, dar fără destulă acoperire : „Dacă trebuie să dăm un nume global operelor lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu — scrie Ion Mocioi — noi considerăm că trebuie ca acesta să fie „Ansamblul (complexul) sculptural de la Tîrgu Jiu“, fiind vorba de un ansamblu de opere de artă — sculpturi legate între ele printr-o logică a ideilor...“ (160 p. 16). O logică, însă, al cărei beneficiar deși pare să fi devenit, autorul o eludează printr-un citat din Geist : sculpturile lui Brâncuși (în genere !) „au nevoie unele de altele“.

Carola Giedion-Welcker afirmă, de asemeni, existența unei legături între *Coloană* și celelalte lucrări de la Tîrgu Jiu, ele formează „o compoziție monumentală și elementară, de o simplitate rustică“, „un mod cu totul nou pentru a cinsti Memoria Morților“ (109 p. 31) ; dar insolitul mod brâncușian de a cinsti eroii trebuie înțeles, se pare, ca rezidînd, de fapt, în crearea unei ambianțe în aer liber, în amenajarea unui „loc de reculegere și de elevație“, comemorarea fiind... acest efort reușit de modificare a cadrului natural și citadin prin înșirarea unor lucrări...

În chip apropiat comentează V. G. Paleolog :

De astă dată, enunțarea ideii pe care o urmărim îmbracă forma : „*Mesei, Poartei, Columnei*, pe lîngă semasiologia proprie fiecăreia dintre ele, Brâncuși le acordă tuturor un suprasens, desfăcut din geniul locului“ (189). E greu de aflat mai mult : anume — cum interferează sau în ce raport se află „suprasensul“ cu „semasiologia proprie“ fiecărei lucrări ; și unde cade accentul ; de pildă, dacă suprasensul e cel ce se edifică pe trei semasiologii infailibile, imua-

bile, sau, dacă nu cumva, grație suprasensului instituit prin voința artistului, semasiologiile sînt puse să se alinieze, adică să devină, fiecare în parte *sugestie orientată*; după cum, în sfîrșit, semasiologiile și suprasensul ar putea să urmeze un destin paralel ...

Ceea ce a ținut V. G. Paleolog să releve, pe acest fond nedeslușit, privitor la Ansamblu ca întreg, vizează cu predilecție aspectul urbanistic. Ideea Ansamblului și-ar avea obîrșia în discuțiile în contradictoriu ale sculptorului cu Le Corbusier pe tema aglomerațiilor umane. „Brâncuși respingea supergigantismul urban și-i reproșa lipsa spiritualității" (189). Consecvent sieși, atunci cînd s-a ivit prilejul, el s-a apucat să transfigureze orășelul Tîrgu Jiu încorporîndu-i pe totdeauna o Cale Spirituală, — *Via Sacra*, cum o numește criticul, — *Calea Sufletelor Eroilor*, cum i-a zis Brâncuși, adică axul de-a lungul căruia sînt plantate lucrările. Ansamblul — „ansamblu pur urbanistic" (222) — ar fi deci prin excelență *o Cale*, necesară unei conviețuiri colective cu adevărat *umane*...

Minunată, în felul ei, această comentare. Dar etalarea calității Ansamblului de a fi *compoziție urbanistică* nu se substituie, cumva, fără voie, calității lui de a fi, pur și simplu, *compoziție sculpturală*? Să se reducă oare suprasensul celor trei lucrări doar la faptul că „Masa, Poarta și Columna, înșirate pe un portativ, ca pure noțiuni melodice sculpturale... laolaltă devin spațiul păsitei spirituale, Via Sacra, a unei așezări umane" (222)? În acest caz, lucrările sculpturale de la Tg. Jiu nu puteau tot atît de bine să fie și altele? Doar întreaga operă a sculptorului e purtătoarea unui mesaj umanist de înaltă spiritualizare! De asemeni, e neîndoielnic că un grup de creații brâncușiene — *indiferent care*, întîmplător constituit — emană totdeauna o senzație aparte, imposibil de încercat în fața unei lucrări singulare, creează o stare interioară ce se amplifică în funcție de amploarea grupului considerat. În cartea sa din 1947, V. G. Paleolog comenta astfel două fotografii ale atelierului lui Brâncuși, numite *Ansamblu* I și *Ansamblu* II: „...grupate, reunite, aceste opere pierd singularitatea înstrăinării pe care o dețin în chip individual (vezi *Ansamblu* I și *Ansamblu* II) pentru a deveni ceva ca un Nou Univers..." (197

p. 28). După cum consemnează Michel Seuphor, însuși sculptorul „voia să-i consideri atelierul ca pe un templu și să-l părăsești fortificat interior“ (279 p. 59). Dar, între atari efecte de grup și modul de articulare a „entităților“ la Tg. Jiu, credem, e cale bună — procesul constituirii unui mod distinct de rostire — și calea trebuie călcată de exeget!

Insistența criticului V. G. Paleolog asupra valorii urbanistice a capodoperei lui Brâncuși, asupra solidarizării părților ei *pe acest considerent*, uneori, nu-i pare nici lui suficientă. Atunci vorbește de o taină, nepătrunsă încă, a *Trigemenei* (204).

Ajungem, astfel, la acele interpretări pentru care intercorelarea părților, în cazul Ansamblului, este categoric *un dat* ce slujește nevoii sculptorului de a comunica: din raportul *Masă-Poartă-Coloană* Brâncuși a închegat un „discurs“ artistic cu sens. Propriu-zis, partizanii acestei poziții nu prea teoretizează. Mai de grabă țin să ne asigure — contrar spusei lui V. G. Paleolog, sau a lui Petru Comarnescu — că pentru ei capodopera s-a dovedit în cel mai natural chip „o criptogramă lesne descifrabilă“ (227 p. 183); totul ar fi foarte simplu scris, „rămîi mirat că nu ai putut să citești dintr-o dată slovele de piatră și fier“ (35)... Ceea ce, bineînțeles, nu interzice lesnicioaselor descifrări să contravină una alteia...

Dezvăluirea, într-un fel sau altul, a mesajului mascat în structura Ansamblului, obligă comentatorul, mai înainte de orice, la preciziune sub două aspecte:

Primul, — interpretul se vede nevoit să decidă asupra numărului de elemente pe care le adoptă ca părți ale capodoperei; căci, pe lîngă componentele ce i-au dat numele de *Triptic* (74; 238), *Trigemene* (201; 238), *Trilogie* (202 p. 12) ori *Mare Triadă* (83) mai sînt și altele: o *Alee a scaunelor* înșiruite între *Masă* și *Poartă*, două bănci brâncușiene de piatră de o parte și de alta a *Porții*, o altă masă rotundă, fără scaune, așezată, prin zelul epigonilor, undeva pe deal, dincolo de *Coloană*; s-ar părea că mai există și un „loc rezervat“ pe care sculptorul ar fi intenționat să ridice — prilej de supoziții — o altă lucrare, în sfîrșit — mai este și biserica Sfin-

ții Apostoli prin masa de altar a căreia trece, parcă înadins, axul Ansamblului...

Al doilea, — interpretul trebuie să opteze în ce privește sensul de „citire" a capodoperei. Contemplarea lucrării de la Tg. Jiu presupune străbaterea unui itinerar, de-a lungul axului însuși al Ansamblului. Și atunci, dacă această parcurgere e *implicit forma comunicării semnificației,* care e sensul potrivit în care avem a ne mișca ? După cît se poate constata pe baza comentariilor, în general se crede că mesajul brâncușian se derulează ochilor și minții noastre în chip adecvat dacă evoluăm dinspre *Masă* înspre *Coloană*. Există o deliberare în această privință, datorată lui Horia Damian, grăitoare pentru felul cum mesajul capodoperei lui Brâncuși devine funcție de sensul deplasării de-a lungul axului : „Sensul parcursului este de la *Masa tăcerii* prin *Poarta sărutului,* spre *Coloana fără sfîrșit* (și nu invers). Îți amintești că nu eram de loc în largul nostru pornind de la *Coloană* spre *Masa tăcerii.* Semnificația spirituală, așa cum o înțeleg eu, nu se descoperă dinafară spre înăuntru (cum ar putea de altfel să dea impresia orice demers interior). Mai exact, căutarea adevărului nu e un drum de la aspectul fenomenal spre realitatea profundă, de la multiplu spre unitate, ci exact contrariul. Iluminarea sau adevărul e reprezentat aici de *Masă ;* în contact cu ea are loc „plonjonul" interior ; adevărul — spune un adagiu — e la început, nu la sfîrșit. Numai după acel act miraculos ce se petrece împrejurul mesei restul devine posibil. Într-un cuvînt, numai după această iluminare inițială ne putem îndrepta spre fenomenal (trecerea o prezintă *Poarta,* iar împlinirea, triumful, apoteoza le reprezintă *Coloana).* Cred că e normal să fie așa pentru că numai în urma experienței, a dragostei putem trăi, exista. Încercarea inversă e o tatonare absurdă și oarbă spre o lume interioară care se depărtează din ce în ce mai mult"... (65). După cît înțelegem, capodopera lui Brâncuși ar fi de natură inițiatică, inițiere în taina asimilării lumii. Trebuie ca mai întîi să te iluminezi în sinea ta. *Masa* deschide și trebuie să deschidă suita de lucrări de la Tg. Jiu, întrucît impune concentrarea spiritului, în numele deschiderii, iradierii ulterioare... Dar gîndul brân-

cușian căruia îi dau curs (prin mijlocirea *Porții sărutului*) centripetala *Masă* și centrifugala *Coloană*, gîndul artistului poate ajunge de-a dreptul răsturnat în conștiința noastră percepătoare dacă nu vom urma ordinea cuvenită în contemplarea lucrărilor, dacă nu vom cunoaște consecuția.

Pentru Petre Pandrea, consecuția — condiționînd, din nou, gradul de autenticitate a preluării mesajului capodoperei — este exact pe dos : Ansamblul are „finalul în zăvoi" (229), adică se termină pe malul Jiului, cu *Masa*.

În sfîrșit, poate voind să arbitreze dezacordul, s-a formulat și opinia că ideea „citirii" lucrărilor de la Tg. Jiu în vreo succesiune expresă nu-și are rostul, este nesemnificativă : „Ansamblul sculptural de la Tg. Jiu, ca orice ansamblu, e un monolit care se percepe simultan — ca concepție, și nu succesiv — asemeni unei narațiuni" (59). Nu ni se dezvăluie, însă, de fel, secretele receptării simultane a unei desfășurări artistice atît de ample, nici urmările în planul semnificației ale unei atari receptări ce se dezice de ideea itinerariului.

Iată, în schimb, concret — și cu aceasta aproape că vom termina de rememorat părerile altora — ce spun „narativii", adică interpreții Ansamblului ca *sintaxă* :

I. 1938. NICOLAE HASNAȘ (121). Interpretare ignorată de „urmași". Ansamblul este asimilat descrierii *Căii Eroilor* ce divizează ca un ax orașul determinîndu-i astfel dezvoltarea ulterioară. Autorul nu discriminează între intențiile sculptorului la Tg. Jiu și intențiile Aretiei Tătărescu, inițiatoarea cu al cărei sprijin s-au făcut exproprierile necesitate de realizarea *Căii*, ca și Biserica Sf. Apostoli. Interpretarea dată de Hasnaș Ansamblului trebuie consemnată cu această rezervă. Elementele marcante ale *Căii Eroilor* sînt :

1. *Biserica*. Reprezintă „centrul", piesa centrală. Lucrările celelalte i-au fost adăogate ca o punere în valoare perspectivală a ei. Într-un fel, Biserica ar reprezenta simbolic *prezentul*, căci din fața ei și pînă la digul Jiului se desfășoară un drum *(drumul eroilor)* ce marchează deschiderea spre *trecut*, iar din spatele ei, pînă în fața cătărmilor, un drum ce reprezintă simbolic deschiderea spre *viitor*.

2. *Portalul* în stil românesc.

3. *Masa de piatră cu scaunele ei grele, dacice.* Împreună, *Masa* și *Portalul* „înfățișează trecutul și sacrificiile făcute de neamul nostru pînă în prezent".

4. *Coloana.* Rădăcinile ei comunică adînc cu pămîntul țării. Întruchipează măreția viitorului patriei. I se poate zice *Coloana păcii fără sfîrșit.*

II. 1964. EUGEN CIUCĂ (35). Ansamblul are, drept temă unică, eroismul. Dar eroismul e tratat nu în sine, ci introdus în contextul larg al evenimentelor fundamentale ale vieții. În acest sens, Ansamblul vorbește cuprinzător despre colectivitatea umană, despre petrecerea în timp a unui „clan omenesc". Părțile componente ale capodoperei exprimă, într-o ordine necesară, „cele mai semnificative dar și cele mai tipice momente ale generațiilor". Componentele sau obiectivele complexului sculptural sînt:

1. *Masa familiei.* Reprezintă începutul vieții, în familie.

2. *Aleea scaunelor.* „Succesiune ritmată sugerînd mișcare de personaje, ordine, năzuință".

Băncile de piatră nu sînt considerate obiectiv aparte. Dar, crede autorul exegezei, fără înțelegerea rostului lor în compoziția Ansamblului, întregul nu poate fi citit. Urmînd înșiruirii — cîndva echidistante — a scaunelor, băncile vin să sugereze dintr-odată „o așezare cu sens plural, colectiv".

3. *Poarta sărutului.* Reprezentare de sărbătoare. O „Poartă a vieții" eternizînd pe ea imaginea horei sau nunții țărănești. Moment tipic ales de artist din șiragul evenimentelor „vieții noastre populare".

4. *Biserica.* Nimic despre rostul celui de al 4-lea obiectiv, considerat ca atare, totuși.

5. *Monumentul Eroilor sau Coloana recunoștinței fără de sfîrșit.* „Semn al recunoștinței față de eroi, transmis din generație în generație".

6. *Masa festivă.* Reluarea în alt plan, ca la închiderea unui ciclu, a primei *Mese.* Simbolizează, în cadrul desfășurării temei eroismului, „revenirea la normal a vieții". E mai mică și fără scaune, dar Eugen Ciucă inventariază vreo șase scaune brâncușiene rătăcitoare și le socoate ale *Mesei familiei.* De

astă dată scaunele ar fi mai puține la număr căci războiul „a smuls eroii".

7. *Loc rezervat.* Comentatorul se declară insuficient documentat asupra intențiilor lui Brâncuși cu privire la acest obiectiv nerealizat, „ne vom permite însă o propunere" — continuă el printr-o înlănțuire de idei : să se adauge complexului sculptural o *Pasăre.* Ea „ar aduce o încheiere potrivită acestui ansamblu". Motivația ? „Să aducem și noi un elogiu lui Brâncuși" . . .

III. 1964. ADRIAN PETRINGENARU (239). Ansamblul nu reprezintă tema eroismului. Brâncuși a cinstit memoria eroilor prin simplul fapt, luat *in abstracto,* că a venit să lucreze la Tg. Jiu — am spune, așa cum Enescu concerta uneori în scopuri de binefacere *fără nici o restricție de program.* La Tg. Jiu Brâncuși își tratează și el, fără a fi cît de cît afectat de „tema eroismului", subiectele lui de o viață (238 ; 240) . . . Există — socoate criticul — „o comunicare complexă care se stabilește atît între cele trei monumente cît și între ele și înseși locurile unde au fost așezate". Tema globală ce se încheagă din corelarea părților Ansamblului este „infinita dezvoltare a materiei în timp și spațiu, dezvoltare cuprinzînd în miezul ei miracolul vieții. Părțile sînt și se succed astfel :

1. *Masa tăcerii.* Reprezintă timpul, dimensiunea lui infinită : „Uimitorul complex brâncușian de la Tîrgu Jiu începe cu ceea ce este fără de început . . ."

2. *Poarta sărutului.* Reprezintă viața — atribut al materiei universale. „O poartă prin care nici nu intri bine că ai și ieșit, ca prin oricare alta. O clipă doar : o clipă care fiind viață, faptă omenească, te mută din tăcere în infinit".

3. *Coloana fără sfîrșit.* Ultimul monument al tripticului. „Dimensiunile lumii ? Sensul și perspectivele existenței ?" Coloana ne situează din nou în contact cu ideea de infinit, de ciclicitate infinită.

Astfel, prin cuprinderea *Porții* între *Masă* și *Coloană* „viața e privită în întregul ei, în marile ei raporturi cu materia, cu timpul, cu noțiunea de infinit".

Scanned with OKEN Scanner

IV. 1964. PETRE PANDREA (228). Ansamblul este soluție brâncușiană originală pentru cultul eroilor. Artistul a conceput un „imn tainic al vieții înfrățite cu moartea în apoteoză unică“ (227, p. 182). În ultimă instanță, capodopera exprimă concepția despre lume și viață a creatorului, „*doctrina naturalității* rurale și oltene asupra misterului morții, al vieții și taina căsătoriei“ — cum numește Petre Pandrea această concepție. Dar, abordată mai îndeaproape, capodopera este o *alegorie*. Astfel, descrierea lui Petre Pandrea se dovedește a fi cea mai „narativă“ dintre toate. Excesul exegetului în acest sens, a umbrit total, pentru unii confrați în ale criticii, aspectele stimulatoare ale interpretării. „Ansamblul Arcului de triumf“ cuprinde (în „narațiune“, căci Petre Pandrea enumeră și alte amenajări la Tg. Jiu de care s-ar lega numele lui Brâncuși) următoarele :

1. *Coloana pomenirii fără de sfîrșit*. Este închinată ostașilor morți. (Dar războiul are și eroi care i-au supraviețuit ; restul Ansamblului este închinat celor vii).

2. *Templul (biserica)*. Mediază, cumva, între cele două mari laturi ale Ansamblului. Pe de o parte, în catedrală trebuie să vedem elementul ce conferă, prin iradiere, calitatea de piesă funerară *Coloanei*. Pe de altă parte, ea e legată de componentele din partea dinspre Jiu a axului, componente care, împreună, formează un subansamblu : un *Templu al iubirii*. În acest ultim context biserica are semnificația de a fi „binecuvîntat nunta ostașului victorios“.

3. *Poarta sărutului*. Arc de triumf „în cinstea ostașului întors victorios din război“ convertit în poartă a nunții și a sărutului nupțial. S-ar putea spune că trecînd pe sub ea eroul iese din condiția de ostaș și se integrează condiției de mire.

4. *Aleea scaunelor*. „Pentru nuntași, oaspeții numeroși ai mirelui și miresei“.

5. *Masa cinei nupțiale*. O masă a celor aleși — cupluri, cupluri — pentru praznicul nunții.

V. 1966. ION POGORILOVSCHI (247). Se abordează structura Ansamblului ca fiind un fel de rememorare, de reconstituire a unui spațiu imaginar

Scanned with OKEN Scanner

— spațiul din universul copilăriei lui Brâncuși. *Masa, Poarta, Coloana* nu concordă pur și simplu — cum se spune în genere — cu mediul înconjurător de la Tg. Jiu (apa, parcul, orașul, dealul), ci în chip mediat : ele refac și grefează, într-un cadru propice, un spațiu spiritual pierdut. Se face o paralelă între locurile natale ale sculptorului și structura capodoperei sale astfel :

1. *Masa tăcerii.* „Reminiscența" mascată în imaginea *Mesei* ar fi casa copilăriei artistului, situată, pe vremuri, în preajma unei ape curgătoare, așa cum e situată și *Masa tăcerii.* În timpul activității creatoare a lui Brâncuși la Tg. Jiu, casa părintească nu mai era decît un loc viran ce pierduse, o dată cu scurgerea anilor, contactul direct cu zăvoiul Bistricioarei. Autorul are grijă să precizeze că paralelismul relevat nu epuizează de fel semnificația *Mesei,* ci identifică abia un substrat, deasupra căruia, determinate prin el, se acordă alte moduri de asimilare a lucrării.

2. *Poarta sărutului.* Recreează locul din Hobița unde ulița copilăriei sculptorului, venind perpendicular dinspre luncă și apă, dă în drumul mare, ajunge în „centrul satului" în nucleul vieții lui.

În acest punct exista, cînd am bătut locurile lui Brâncuși, o enormă bancă de lemn, mai bine zis un copac prăvălit lîngă șanț și apoi fasonat lapidar ; prin caracterul brut, masivitatea și poziția sa amintește băncile brâncușiene de piatră puse de o parte și de alta a Porții, la Tg. Jiu.

3. *Coloana infinitului.* Recreează „locul înalt" al copilăriei : dealul de dincolo de drumul mare. Pe dealul Cioaca, printre monumentalii copaci de acolo, trebuie să fi simțit copilul Brâncuși miracolul înălțării, al dominării asupra spațiului... La Tg. Jiu *Coloana* a fost plasată în cel mai înalt punct al localității și „posedă o încărcătură emoțională care în ultimă instanță derivă din starea pe care ți-o lasă copacii desfășurați în cer, receptînd parcă zenitul".

4. *Masa festivă.* Autorul comentariului se socoate servit în acest punct de mărturia unui hobițean, consemnată de Petru Comarnescu : „Cîteodată, Brâncuși venea la Hobița. Cerea să i se gătească fasole cu zeamă de varză. Își poftea rudele la Cioacă și mîncau acolo pe deal" (50). Dar, masa luată cu rudele

pe deal este deja *nostalgie* după un cadru existențial revolut : reunjune — căutată după ani, postum în raport cu universul copilăriei — a celor de-un neam . . . Cu alte cuvinte, de astă dată paralela propusă știrbește cumva rigurozitatea tezei că sculptorul, prin componentele Ansamblului, dă o nouă ființare spațiului său matrical. S-a nimerit să știm abia mai tîrziu că *Masa festivă* a fost *arbitrar* integrată capodoperei și că se află — botezată. se pare, de Eugen Ciucă — acolo unde se află, grație bunelor intenții ale unui . . . grădinar (160 p. 107).

Structura Ansamblului, privită ca reobiectivare a spațiului originar, a cadrului copilăriei abisal tezaurizat în ființa artistului, — înseamnă implicit o „reclădire" a satului. Prin mijlocirea ficțiunii artistice Brâncuși a mutat Hobița sa „cu tot cu apă și deal, în nemurire" ; a suprapus la Tg. Jiu, peste o aglomerație umană de tip urban, un spațiu al satului, convertind astfel urbea... Elogiu brâncușian adus unui mod milenar de viață comunitară sau, și mai simplu spus : unui mod de a locui lumea.

Cu oarecari agrementări psihanaliste pe linia personanței copilăriei în manifestările de maturitate ale individului (nu rareori invocate de critică) încă se poate apăra cauza unui asemenea punct de vedere asupra Ansamblului. Dar, oricum, el trebuie luat între limitele sale, prin puterea lui de a releva capodopera rămînînd, fatal, „o contribuție".

VI. 1967. PETRU COMARNESCU (51). „Ansamblul de monumente" este expresia unei profunde legări a viziunii brâncușiene de o anumită destinație. Deși monumentele de la Tg. Jiu se revendică de la creația anterioară a sculptorului, ele capătă acum un sens specific, „în funcție de ideea comemorării celor morți în război". Din păcate, această valoroasă observație a lui Comarnescu asupra devenirii semnificației unor motive brâncușiene în funcție de menirea lor, e aplicată doar la adresa fiecărei componente a Ansamblului, semnificația lui *de structură* scăpînd atenției criticului. Dacă înscriem, totuși, aici, exegeza sa, este pentru faptul că menirea tuturor lucrărilor de la Tg. Jiu fiind considerată *una* — comemorarea morților — componentele consonează oricum. într-o atare perspectivă — ce lasă un sen-

timent de insatisfacție — relevăm că interpretarea propusă de Petru Comarnescu se dovedește, dintre toate, cea mai credincioasă ideii că Ansamblul admite o temă generală ; s-ar putea să fie un merit al analizei, dar s-ar putea să fie — după cum s-a spus — o slăbiciune.

1. *Masa tăcerii.* La Tg. Jiu capătă un sens spiritual-simbolic : „Este masa la care cei rămași în viață meditează la cei morți, se adună în semn de reculegere, păstrînd tăcerea și adîncind-o în sinea lor". Cele 12 scaune, întrucît au forma clepsidrei, e probabil să simbolizeze dăinuirea gîndului recunoscător față de cei pierduți în război.

2. *Aleea scaunelor.* Include și *băncile de piatră.* Sugerează locuri de popas și reculegere pentru membrii comunității veniți să-și comemoreze morții, și care se îndreaptă spre *Poarta sărutului.*

3. *Poarta sărutului.* La Tg. Jiu, motivul brâncușian al sărutului îndeplinește o funcție simbolizatoare mai largă și mai generală. „Nu mai este vorba de dragostea dintre o pereche, ci de dragostea recunoscătoare pe care colectivitatea o arată față de morți, de glorificarea pe care o aduce celor morți. Este vorba de un sărut simbolic — sărutul colectivității pentru înaintașii ei".

4. *Coloana fără sfîrșit.* Dacă, în genere, pentru Comarnescu, lucrările lui Brâncuși sînt plurivoce (direcție de interpretare în care, lansîndu-se, criticul „decimează", cumva, semnificația de întreg a Ansamblului), *Coloana* i se pare cea mai polivalentă dintre toate. Totuși criticul dă impresia să acorde prioritate *unei* valențe : „Sensul ei [al Coloanei], în contextul de la Tîrgu Jiu, este plural, ca și sugestia morfologiei ei. Este un uriaș stîlp al morților, o scară a cerurilor, o glorificare din partea colectivității și, mai ales, mărturia recunoștinței fără de sfîrșit pe care cei vii o poartă celor care au murit pentru ei". Astfel *Coloana fără sfîrșit* converge semnificațiilor *Mesei, Aleei* și *Porții,* chiar dacă e să ne gîndim numai la o ipostază a sensului ei, desprinsă din mulțimea ipostazelor semnalate de critic.

Masa a doua, căreia unii i-au spus *Masa festivă,* nu este considerată ca avînd o semnificație proprie în conjunctura ei actuală. Se face supoziția că îm-

Scanned with OKEN Scanner

preună cu încă o masă identică ei, trebuia să creeze un triptic al meselor la apa Jiului : *Masa tăcerii* încadrată, în semicerc, de altele două mai mici. Destinul ce i-a fost hărăzit celei de a doua mese printr-o intervenție posterioară gîndului sculptorului și vizibil opusă ideii de triptic semi-circular, i se pare, totuși, criticului, „o soluție judicioasă" ; dovadă în plus că neglija cu multă seninătate valoarea artistică investită de sculptor prin corelarea părților Ansamblului.

VII. 1968. SIDNEY GEIST (93 p. 125—127). Încă din 1964, venit la Tg. Jiu pe urmele lui Brâncuși îndată după apariția primelor interpretări românești asupra Ansamblului ca întreg, Geist observase : „În S.U.A. sîntem înclinați să considerăm operele de la Tg. Jiu — Masa, Poarta și Coloana — ca pe niște creații disociate ; dar îmi este acum limpede că ele formează un ansamblu..." Legătura dintre părțile lui implică o înaltă poezie (100). Dincolo de această enunțare, ceea ce îi apare limpede criticului din New York — probabil și în urma unor convorbiri cu Petru Comarnescu (45) — este ... dreptul contemplatorului de a-și exercita puterea speculativă nu numai la adresa fiecărei lucrări, ci și pe seama *grupului* pe care ele îl formează : „Luate separat sau împreună, cele trei părți ale ansamblului de la Tg. Jiu provoacă reverii și interpretări aproape fără sfîrșit". Din multitudinea combinațiilor mentale, pentru cazul Ansamblului luat ca întreg, Geist ne descoperă două :

A. Ansamblul este un simbol al existenței umane :

1. *Masa tăcerii* reprezintă începutul vieții, treburile lumești, mersul zilelor ;

2. *Poarta sărutului* — trecerea la maturitate, responsabilitatea socială a omului ;

3. *Coloana* — transcendența și sublimarea.

B. După o a doua interpretare, Ansamblul ar fi o trecere în revistă a regnurilor :

1. *Masa* și scaunele au o apropiere vegetală de pămînt ;

2. *Poarta*, pe cele două picioare ale ei, prefigurează lumea animală ;

3. *Coloana* este o pură structură cristalină ...

Masa mică e socotită de Sidney Geist „probabil o versiune timpurie abandonată" a *Mesei tăcerii.*

VIII. 1968. CONSTANTIN NOICA (172). Categoric — crede Noica — Ansamblul „povestește ceva". Dar, cum stă în firea lui Brâncuși să esențializeze, el ajunge mai de grabă să exprime, așa zicînd, *albia* prin care curg și vor curge în veacuri poveștile, decît o poveste *anume*. „Structura oricărei legende" — iată structura Ansamblului. Interpretarea (dintre toate, cea mai atentă la presupunerea unei structuri), este pe parcurs amendată de autorul ei astfel: Ansamblul e solidar îndeosebi modului de desfășurare a oricărei legende *a descălecărilor*, legende istorisite peste tot în spațiul românesc: „fără s-o știe, Brâncuși a dat legenda tuturor întemeierilor românești . . .". Codul o dată stabilit, lucrările de la Tg. Jiu se revelează ca „trepte într-o desfășurare" după cum urmează:

1. *Masa tăcerii.* Sfatul tăcut al celor care coborînd pe Jiu în jos s-au oprit să aleagă loc de ctitorie. (Sau, cum avea să spună ceva mai tîrziu (79) Zoe Dumitrescu-Bușulenga: „*Masa* — vatră a sfatului tainic ținut de strămoși, se rotunjește tăcută între scaunele de pe care s-au sculat și au plecat la descălecare").

2. *Poarta* (orașul). Prag al ctitoriei. Acolo, cei veniți să se așeze pe acele locuri s-au îmbrățișat pentru ultima oară, apoi s-au risipit pe cuprinsul viitoarei lor întemeieri.

3. *Biserica Sf. Apostoli* (orașul). În mijlocul întemeierii. Trebuitoare acolo, în miezul obștei, marilor evenimente ale vieții: nașteri, cununii, înmormîntări.

4. *Coloana fără sfîrșit.* În urmă, au ridicat și un semn în memoria celor ce s-au jertfit; totodată el este unul al „năzuințelor lor fără sfîrșit, ca o a doua lege pe care și-ar prescri-o, poate lor, poate altora, la capătul lucrurilor".

5. *Masa ultimă.* Cum „un crîmpei de istorie se scrisese", o nouă masă încheie ciclul. Probabil să fie, deopotrivă, „a umbrelor celor răposați și a umbrelor celor ce stau să vină". Astfel, nu numai pe verticală (prin *Coloană*) dar și pe orizontală, ca întreg, Ansamblul rămîne deschis.

Scanned with OKEN Scanner

Aici se epuizează, după cît cunoaștem, analizele Ansamblului de la Tg. Jiu ca structură semnificantă, ca *o operă* închegată.

Dacă, din raţiuni ale comentariului nostru, am găsit potrivit să prezentăm aceste analize strict pe autori, în ordinea cronologică a formulării lor, este acum locul să adăogăm că eforturile de interpretare a Ansamblului ca întreg acreditează şi ele teza noastră a existenţei — în şi prin varietatea părerilor — a cîtorva mari postùri critice, — cele stabilite pe baza cercetării exegezelor izolate la adresa *Mesei, Porţii, Coloanei.* Concret :

Există o linie de interpretare a Ansamblului ca fiind, mai presus de toate, structură ambientală creatoare a unei *stări sufleteşti.* Carola Giedion-Welcker, după cum am văzut, vorbeşte de capodopera sculptorului ca de o genială amenajare a spaţiului : artistul cinsteşte memoria morţilor prin crearea unui „loc de reculegere şi elevaţie". Asemenea interpretări — formulate sau formulabile — îşi au pornirea inatacabilă în faptul observat de V. G. Paleolog şi de alţii că entităţile sculpturale brâncuşiene, de îndată ce sînt puse laolaltă — fie şi prin accident — degajă un *efect de grup* omologat uneori ca „Nouă Lume", „Nou Univers" ; entităţile se sudează emoţional. De parcă simpla vecinătate a două-trei sculpturi ar fi oricînd pornită să configureze un templu. . .

Există apoi o linie de interpretare a Ansamblului ca *discurs filozofic,* discurs generat prin punerea în relaţie a unor simboluri de tip precategorial desemnate de *Masă, Poartă, Coloană.* Capodopera, de astă dată, este structură în sensul în care orice judecată logică sudează noţiuni disparate în numele unui act de cunoaştere, sau — ca să ne păstrăm sfera de referinţă — în sensul modului în care gîndirea arhaică a legat simbolurile sale în acele ciudate lanţuri de tipul : femeie-pom-şarpe, scoică-lună-perlă-ploaie-femeie etc.

Există conturată, de asemeni, o linie de interpretare labilă a Ansamblului, ca *structură deschisă,* adică aptă, prin disponibilitatea minţii contemplatorului, de variate semnificări (vezi Sidney Geist).

După cum iarăşi există — şi nu mai insistăm — o linie a interpretărilor *tematice* (de la Petre Pandrea

Scanned with OKEN Scanner

la Constantin Noica) ce abordează capodopera brâncușiană ca pe o *structură* în sensul presupus de compozițiile narative...

Devine de-a dreptul surprinzătoare, în acest context, lipsa ultimului element: existența unei linii a interpretărilor *Ansamblului* ca *structură ce trimite la un model folcloric*... Într-adevăr: dacă comentariile privind separat *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana infinitului* abundă, după cum am consemnat, în indicarea, pentru fiecare lucrare, a unor surse folclorice de inspirație —, iată, nici unul dintre cei ce pornesc de la premisa că Ansamblul este de fapt o singură lucrare, o singură expresie artistică, nu indică vreun model structural al capodoperei denotabil la nivelul culturii românești tradiționale. Or, noi socotim că tocmai într-un atare demers rezidă cheia interpretării capodoperei de la Tîrgu Jiu. Comentariul de față va evolua sistematic pe această direcție, nu însă înainte de a reconsidera critic liniile exegetice identificate.

Scanned with OKEN Scanner

RECULEGERE CRITICĂ (I)

Imaginea asupra efortului exegetic întreprins în contul capodoperei lui Brâncuși. s-a voit o imagine raționalizată. Adică : relevarea sferei interpretărilor existente s-a întreprins așa încît, sistematic, comentariile mai complexe ori mai eteroclite au fost sparte într-un număr de aspecte elementare pentru ca astfel, fiecare aspect, să poată adera liber la o clasă a sa, să formeze grupări pe criteriul identității de natură. Aglomerările obținute desemnează implicit *posturile mari ale demersului critic* dat prin exegezele de pînă acum. Cu alte cuvinte, ori de cîte ori a fost cazul, am pulverizat comentariile pentru ca, prin mijlocirea „piliturii de fier" astfel dobîndite, să punem în evidență spre judecare, liniile de forță ce acționează, mai presus de voința personală a unui interpret sau a altuia, între polii *capodoperă brâncușiană,* pe de o parte, și *subiectivitate receptoare,* pe de alta.

Desigur, procedînd astfel, s-ar putea spune că am sacrificat integritatea (într-un fel sau altul) unor exegeze constituite. Dar nu ca transcriere a lor „pe curat" am gîndit prima parte a acestui Comentariu. Ne-am permis *să dispunem* de interpretările existente determinați fiind de un scop prin excelență de lucru ; cu grijă ca, oricum, lectorul să capete o bună informare asupra ideilor valoroase ce s-au acumulat cu vremea, cît și asupra celor ce au ajuns să închege fără voie un adevărat „bîlci al deșertăciunilor" criticii. Există o compensație : cum procedeul utilizat pune „particolele" de interpretare într-o stare

Scanned with OKEN Scanner

de disponibilitate combinatorie, stă la îndemîna lectorului, întru răzbunarea exegezelor desmembrate, să construiască el, dacă dorește, interpretarea perfectă ! Pe de altă parte : din motive lesne de presupus, am limitat aplicarea procedeului de lucru prezentînd strict *pe autori* cele cîteva interpretări ale Ansamblului văzut ca operă unitară ; abia la urmă s-a menționat că, de altfel, nici aceste interpretări nu prea cad în afara „liniilor de forță“ identificate.

Cît despre caracterul lacunar — sub aspectul informației — al solicitării opiniilor acumulate — fapt oricînd lesne de probat — propunem cititorului să conceadă că acele alte referiri la *Masă*, *Poartă* ori *Coloană* la care nu s-au făcut trimiteri directe sînt, totuși, *presupuse in abstracto* : autentica lor șansă, credem, nu este aceea de a configura vreo postură deosebită a actului de comentare, ci de a subscrie și ele, în felul lor, posturilor deja stabilite. (Acest mod de implicare, de descriere în absență, e un avantaj pe care am mizat atunci cînd ne-am decis asupra manierei de prezentare a sferei exegezelor existente). Suma exegezelor pe care le-am avut în vedere formează, oricum, un *lot reprezentativ* așa încît eventualele extrapolări la adresa celor necunoscute au un bun grad de probabilitate.

Reconsiderarea pozițiilor comentatorilor *Mesei*, *Porții* și *Coloanei*, întreprindere ce se anunța atît de dificilă la început (încît, s-a văzut, am încercat să renunțăm, pentru moment pe cît ne-a stat în putință, la luări de atitudine) poate acum să se desfășoare convenabil : nu ca o critică a fiecărei concreții exegetice, ci ca o examinare a „codurilor“ tipice de interpretare aplicate Ansamblului. Reconsiderarea posturilor criticii, dincolo de bogăția formelor particulare prin care ele se manifestă, fixează economic discuția în zona tezelor de principiu.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA

ANALIZA CALITĂȚII TIPURILOR DE INTERPRETARE

DESPRE INTERPRETAREA SURSIERĂ

Este notoriu, Brâncuși nu poate fi legat de „tradiția cultă" după cunoscutul obicei al criticii sursiere : stabilire de filiații care să lumineze înțelegerea operei. În masa comentariilor la componentele capodoperei de la Tg. Jiu n-am identificat afirmîndu-se ca procedeu de lucru atari filiații.

Și totuși, critica sursieră, abordîndu-l pe Brâncuși, se crede aici foarte la ea acasă. Convinsă de utilitate, ea și-a asumat o bună parte de răspundere în eforturile explicării Ansamblului ; ponderea modalității este deosebită. Căci, dacă tradiția cultă nu prea poate fi implicată cu randament (decît în sensul unor caracterizări *prin contrast* a creației brâncușiene, ceea ce, însă, depășește atribuțiile criticii sursiere) — pentru înțelegerea *Mesei tăcerii*, a *Porții sărutului* și a *Coloanei infinite* s-au propus pînă la saturație, după cum am consemnat, variate *surse folclorice*. Înainte de orice alt comentariu asupra modalității, să notăm, ca pe un fapt semnificativ, această *abatere* a criticii sursiere în cazul artei lui Brâncuși.

Cu atît mai mult cu cît face vogă, interpretării sursiere a lucrărilor de la Tg. Jiu i se cuvin dezvăluite limitele.

Discuția în acest sens poate și merită să fie purtată la două nivele de radicalitate :

La un prim nivel, socotim procedura sursieră, așa cum se practică ea îndeobște, rămasă la suprafața lucrurilor. E poate cea mai tristă suficiență din tot ce înseamnă comentare a genialului sculptor

Scanned with OKEN Scanner

(tristă — fiindcă aglomerează steril o pistă autentică) grija — constantă, dar fără putere revelatoare — de a descoperi pentru fiecare dintre lucrările artistului un corespondent cît mai fidel la nivelul creației noastre populare pe *criteriul asemănătorii formale*, ba uneori al simplei potriviri de nume. În virtutea unui asemenea criteriu, propriu-zis nici nu se caută asemănări, ci pur și simplu se găsesc. Despre o primă variantă a celebrei sculpturi *Spiritul lui Buda*, în loc de orice altă analiză cineva scrie: „Lucrarea amintește de forma acelor piulițe de lemn frecvente în gospodăriile de la țară, al căror pisălog, de formă cilindrică, are uneori partea superioară rotunjită“ (134). Autorul lasă în voia soartei sau a altora cercetarea deosebirii — fundamentale, totuși! — dintre *Spiritul lui Buda* și un *pisălog*. Desemnarea surselor de soiul acesteia (și în modul în care s-a făcut desemnarea citată) „ține de foame“ multora dintre cei ce vor să-l înțeleagă pe Brâncuși...

Iată de ce, credem, ar trebui să se instituie rigoarea absolută ca ori de cîte ori se formulează atari enunțuri cei ce le formulează să se simtă cît de cît obligați la meditare, la efortul de a media corelația *sursă-semnificație* a operei, la cercetarea *devenirii motivului* —, aspecte în care rezidă, de altfel, savoarea criticii sursiere. Altminteri, indicarea sursei devine un joc mai mult sau mai puțin hazardat, incontrolabil, ce ajunge mai de grabă să eludeze fondul problemei; pornit din bune intenții, el se transformă ușor într-o sursă de bruiaj a receptării operei. Eventuale adăogiri de tipul: Brâncuși „a monumentalizat“ masa rotundă țărănească, ori „a transfigurat“ „stîlpul țărănesc de pridvor“ nu aduc, prin imprecizia lor, prea mare cîștig.

Interpretarea sursieră pare să fie într-atît abstrasă în contemplarea asemănărilor de suprafață încît uneori merge împotriva rațiunii ei de a fi, e în stare să nu remarce determinarea folclorică adîncă a inspirației brâncușiene, în cazul că nu există depline și evidente garanții formale. Căci, dacă în chestiunea obîrșiilor sculpturii brâncușiene e să distingem între o esență și o aparență, interpretarea sursieră a *Mesei*, *Porții* sau *Coloanei* optează sistematic pentru aparențe... Despre *Poarta săru-*

Scanned with OKEN Scanner

tului se discută în contradictoriu dacă e sau nu de inspirație românească fiindcă, poftim, cu toată bunăvoința, ea nu seamănă nici cu o poartă gorjenească, nici cu vreo altă poartă în lemn, de factură autohtonă! Ciudată concepție asupra specificului românesc maschează asemenea dispute, ciudată viziune asupra însemnelor ce pot da apartenență națională unei sculpturi...

Afirmarea lipsei de asemănare formală dintre *Poarta sărutului* și porțile țărănești sculptate rămîne un demers tot atît de puțin concludent în ce privește obîrșiile artei lui Brâncuși pe cît este contrarul lui, adică afirmarea asemănărilor de tipul *Spiritul lui Buda* — pisălog de piuă.

La un al doilea nivel de radicalitate, socotim procedura sursieră nu numai rămasă la suprafață, ci mai mult: inadecvată. Incontestabil, critica sursieră e un mod de analiză care s-a dovedit a fi de o largă aplicabilitate în alte cazuri. Dar, aplicată operei lui Brâncuși, componentelor Ansamblului, procedura în discuție mai de grabă parazitează pe creația sculptorului, învăluind-o fără vrere într-o rețea de străduanii inacceptabilă principial, cu toată aparenta ei corectitudine. Consecințele născute de climatul criticii sursiere — devenit atît de caracteristic masei referirilor la Ansamblu — sînt: minimalizarea sub aspect valoric a operei printr-o deducere cam liniară a ei din manifestările artei noastre populare (ca și cînd Brâncuși *ar seconda* folclorul) și, corelat, obturarea semnificației de profunzime a sculpturilor brâncușiene prin cultivarea sistematică a trimiterilor exterioare la modelul mesei țărănești, al porții, al stîlpului de pridvor etc. Să ne explicăm:

Creația unui artist poate să aparțină în chip oricît de vizibil unei tradiții determinante dar, cu toate acestea, modalitatea sursieră să rămînă improprie cercetării critice; căci, privind mai de aproape, critica sursieră se justifică, ori nu, *în funcție de tipul de tradiție* căruia i se integrează creația artistului. În acest punct reluăm o mai veche și valoroasă dichotomie operată în interiorul conceptului de *tradiție*:

Există, pe de o parte, o tradiție istorică propriu-zisă, de tip occidental, comparabilă cu o construcție

Scanned with OKEN Scanner

în care fiecare etaj se susține pe cele precedente, o tradiție în perimetrul căreia sondajele sursiere, filiațiile de la epocă la epocă și de la creație la creație pot să se dovedească de o mare utilitate. Dar există și o altfel de tradiție, în aparență alături de istorie, dar, în fapt, mulată pe realitatea istorică în chip paradoxal : pentru un popor, vreme de veacuri, se poate ca tradiția să-și aibă greutatea și statornicia nu în ceea ce s-a clădit, în tezaurizările perisabile — căci ele se poate să-i fi fost prea des *spulberate* — ci în însăși *continuitatea de comportament creativ* al fiilor acelui popor ; altfel spus, se poate ca tradiția să rezide îndeosebi într-o matrice stilistică consolidată și de o viguroasă personanță, de o viguroasă emergență. „Această matcă stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente — scrie Lucian Blaga în *Spațiul mioritic* — este de altfel singura noastră mare „tradiție“... Tradiția are în apus un caracter istoric, muzeal. Tradiția e acolo contabilitate retrospectivă, timpul călcînd peste morminte, trecutul acumulat în prezent, memorie și atmosferă memorială... Tradiția noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potențele stilistice creatoare, neistovite, „magnifice ca în prima zi“. Tradiția noastră e matca stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Mocnind uneori, neîntrerupt vie, ea se manifestă în timp, deși, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp. Creatoare fiind, tradiția aceasta a noastră, are un caracter „muzic“ iar nu „muzeal“. În apus tradiția e semn de vîrstă, de multe ori o povară ; despărțirea de ea înseamnă revoluție liberatoare. Tradiția noastră e fără vîrstă, ca frunza verde ; ca matcă stilistică ea face parte din logosul inconștient“ *. Mai recent, Mircea Eliade observă în același sens : „... cultura română ... datorită structurii ei specifice, populare, folclorice, orientale, nu lua prea mult în seamă istoria. Accepta istoria, o confrunta, iar românii își făceau datoria în istorie, însă nu o considerau ultimul judecător și ultima valoare, așa cum e considerată istoria în multe culturi occidentale. Dacă acestor culturi occidentale le

---

* Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, București, 1969, p. 223—224.

iei istoria — ele dispar. Noi avem o protoistorie încă vie și creatoare în folclor, avem un fel de spațiu transistoric care ne ajută să supraviețuim chiar în momentele cele mai dramatice" *.

Creația brâncușiană este conformă acestui ultim tip de tradiție. Și întrucît se revendică de la specificul tradiției românești ancestral constituit, adică emană direct din matca stilistică, a-i aplica modalitatea sursieră devine un nonsens, înseamnă să contezi stereotip pe o metodă ce nu poate fi extrapolată aici decît cu prețul unei ignorări a datelor problemei. Brâncuși nu e un epigon — fie și genial — în raport cu folclorul, el nu „se inspiră din folclor", ci pur și simplu urmează o cale, un har, date lui prin obîrșie, prin puterea unei tradiții *cumva imanente* sieși. Sculptorul nu „preia", nu imită nimic, căci modul său de a sculpta este *în firea lucrurilor*, adică — frumoasă confuzie! — în firea naturii sale; în consecință, el poate izvodi lucruri fără asemănare, fără ca apartenența de adînc a operei sale la o matcă stilistică să fie astfel lezată, după cum alții pot crea lucruri perfect asemănătoare celor folclorice fără ca apartenența lor la matca stilistică să fie astfel demonstrată în chip suficient. Încă în 1928 lucidul Camil Petrescu scria: „Brâncuși înseamnă un nou aspect al acestui suflet românesc, nesfîrșit mai complicat decît o coajă de ou vopsită sau decît o mobilă pirogravată, suflet cu zeci de rădăcini și cu nesfîrșite posibilități. Și poate dacă ar fi să definim „specificul românesc" așa cum s-a încercat de unii scriitori nu de mult, noi l-am defini tocmai prin această realitate profundă, tocmai prin aceste infinite posibilități ale lui" (235).

Nu reprezintă oare o importantă deformare de perspectivă exegetică să cauți numaidecît asemănări între *Poarta sărutului* și vreo poartă țărănească cît timp, furat de această strădanie, — de altfel, cinstită în intenția ei — pierzi din vedere să observi și să teoretizezi esențialul, — că însuși impulsul resimțit de Brâncuși de a ridica porți la rangul de artă (vezi și *Arcada* sa din 1917, sau *Arcada* integrată

---

* Mircea Eliade, *Scriu în limba în care visez.* Interviu în *Contemporanul* nr. 11, 1972.

atelierului) este expresia unei apartenențe la „fenomenul originar" românesc mai convingătoare decît orice echivalență probabilă dintre *Poarta sărutului* și vreo poartă în lemn? Oare cîți dintre cei ce au căutat să deducă *Poarta sărutului* din imaginea porților țărănești au voit să facă din această preocupare a lor un pretext spre a putea vorbi, de fapt, despre *funcționalitatea spirituală* a unui atare motiv ctitorial ce se repetă de veacuri și care este profund caracteristic civilizației noastre sătești ? Iată că pentru a putea strecura sugestiile necesare în ce privește „statutul" porții în existența spirituală a țăranului, ne vedem obligați să colăm aici un citat de aiurea, scris fără nici un gînd la Brâncuși : „Sînt unele teme din literatura noastră populară extraordinar de bogate din punct de vedere dramatic. De pildă *Poarta ;* care îndeplinește în viața poporului român rolul unei făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului. Prima trecere pe sub poartă înseamnă aproape o intrare în viață, în viața reală de afară. Poarta veghează la căsătorie și pe sub poartă mortul e dus, solemn, spre lăcașul de veci. Este, atunci, o reîntoarcere în lumea dintîi ; ciclul e închis, și poarta rămîne mai departe, cu un om mai puțin, să vegheze alte nașteri, alte nunți, alte morți. Gîndiți-vă ce superbă ar fi o dramă desfășurîndu-se la umbra unei porți. Simpla ei prezență ar înălța acțiunea dramatică mult deasupra nivelului conștiinței diurne" * ... Aceste rînduri Mircea Eliade le așternea pe hîrtie în 1933 (apăreau în revista *Arta și omul* în 1935) cu puțin înainte ca sculptorul să înceapă ridicarea la Tg. Jiu a mirificii sale *Porți*. Parcă s-ar fi grăbit să preia în fapt gîndul lui Eliade : o poartă încărcată de semnificații milenar decantate, în umbra căreia să se rememoreze — ori să se desfășoare inefabil —, altfel decît în planul diurnului, drama celor morți de tineri la Jiu ... (Evident, nu e vorba aici de o *sursă* a *Porții sărutului*, ci, pe linia demonstrației noastre, *dimpotrivă*, de dovada cum doi români, un scriitor și un sculptor, independent unul de altul, visează, își preconizează actul artistic

* Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Ed. Fundației, București, 1943, p. 373.

în moduri de o deplină identitate, determinați fiind întru aceasta de apartenența la o unică matcă stilistică . . .). Iată ce ar fi esențial în exegeza *Porții* și iată ce nu va constitui decît prin accident preocuparea criticii sursiere. Astfel, urmările ei se străvăd cu destulă pregnanță : eludarea planului veritabil al comentării.

Să menționăm —, unii critici români s-au pronunțat cu suficientă claritate în privința faptului că Brâncuși trăiește o „influență neintenționată" dinspre folclor (91 p. 90), că el „nu imită servil produsele finite ale artei populare", ci „imită demersurile profunde ale gîndirii care formează arta populară" (275 p. 157), că el „e creatorul prin sinteză, și aceasta purificată . . . a esenței specificului național, și nu printr-un descriptivism tematic, de emblemă și identitate statistică" (137). Din păcate, cu rare excepții, asemenea observații nu le găsim formulate cu un vădit scop lucrativ ; or, în locul modalității sursiere, minore, e de dorit să se impună o nouă *modalitate*, și nu enunțuri, unul mai bun decît altul.

Dacă în însăși critica românească se vădesc neînțelegeri asupra particularității de condiționare dinspre etnic a creației brâncușiene, cu atît mai mult criticii străini se află în dificultate ; cu o consecință deosebită, însă : în vreme ce mulți comentatori români, mizînd pe criteriul asemănărilor de suprafață, socot că l-au pus în drepturi pe Brâncuși —, o serie de critici străini, mizînd pe același criteriu dar venindu-le mai greu să etaleze filiații, înclină să guste lucrările sculptorului într-o deplină libertate ludică a spiritului, ca „forme pure" ce „rezistă" esteticește și fără teza unei anumite personanțe stilistice (cu efect în planul semnificației), și fără presupunerea vreunui suport ancestral al actului brâncușian de a sculpta ; e o resemnare. Și dacă, prin arta lui Brâncuși, noi am întins peste lume ceva din boltirea spiritualității românești, ar fi o plată mult prea proastă să acceptăm, în schimb, modul neîmplinit, tranzitoriu, al altora, de consum estetic a moștenirii artistului.

De notat că și în critica străină întîlnim enunțuri lucide asupra condiționării de care ne ocupăm :

Scanned with OKEN Scanner

„Arta sa — remarcă referitor la Brâncuși, Giulio Carlo Argan — nu are un caracter folcloric", — dar criticul italian precizează aceasta ca să-și încheie observațiile cu următoarea sugestie : „Există o puternică legătură Brâncuși—Lucian Blaga. Au un fond comun"... Fondul comun poate fi pătruns prin mijlocirea ideii de „spațiu mioritic" luat ca „orizont al fondului primar românesc, încărcat cu accente de valoare" (82).

Ni se pare grăitor și exemplar să schițăm aici drumul pe care l-au urmat comentariile unui critic dăruit exegezei brâncușiene și care a consacrat zeci de ani acestui scop, — V. G. Paleolog :

La apariția în lume (1938) a primei cărți asupra sculptorului și care i se datora (196), un recenzent îi reproșa cu delicatețe autorului : „... este o expunere clară, plăcută și documentată, cu toate că noi am fi vrut-o întregită cu o mai amplă referire la matca din care a răsărit fenomenul Brâncuși, acea „matcă stilistică" a lui Lucian Blaga" (118)... Ceva mai tîrziu (prin 1947), V. G. Paleolog propune o distincție, în sînul creației brâncușiene, între operele unei prime etape, ce ar sta vizibil sub semnul obîrșiei țărănești a sculptorului, și lucrările ulterioare, dificil de alipit artei românești. *Rugăciunea* și *Cumințenia pămîntului* (dintr-o ilustrație de atunci ar putea reieși că V. G. Paleolog numea *La Sagesse du Monde* capul brâncușian de femeie, pe soclu cu motiv floral) — aceste lucrări, socoate criticul, „constituie tranziția între momentul românesc în creația artistului și opera sa posterioară în care orice particularism va fi definitiv abolit" (193)...

Dar, în anii ce urmează, criticul s-a văzut nevoit de faptele cercetărilor proprii să recunoască întregii creații majore brâncușiene substratul românesc. Amintim, spre edificare, studiul intitulat elocvent : *Din genetica inspirației lui Brâncuși sau texte prescurtate despre aluatele și rădăcinile românești ale operelor majore ale lui C. Brâncuși*... în cuprinsul căruia, vorbind de comorile din adîncurile ancestrale ale ființei sculptorului, autorul admonestează sever amatorismul cu care un critic străin, într-un catalog dedicat artistului, atribuie sculpturilor acestuia diferite izvoare „ocolind însă a introduce în textele sale măcar un rînd despre ancestralele influ-

Scanned with OKEN Scanner

ienţe, despre aluatul şi despre rădăcinile majorei părţi din opera lui Brâncuşi ce sînt româneşti şi numai curat româneşti. Voit ori din ignorare, excluderea geneticei româneşti aruncă un văl de îndoială peste meritele de interpretare ale autorului catalogului sau asupra bunei credinţe care trebuie să fie sacră unui critic de artă“ (206).

Să ne înarmăm cu răbdare. Transformarea în timp a comentariilor lui V. G. Paleolog, pe care am ţinut s-o relevăm ca rod al unei consacrări de durată, este semnul că mai de vreme sau mai tîrziu un critic pasionat *trebuie* să evolueze spre descoperirea adevăratei determinări a artei lui Brâncuşi, căci această descoperire nu e doar o dreaptă „recunoaştere“, ci condiţia deschiderii interioare spre marea semnificaţie şi frumuseţe a moştenirii sculptorului ; dar, reamintim, e vorba de capacitatea şi puterea de a prinde în termenii criticii de artă „aerul de familie“, „aluatul“, acel „strat magmatic“ din care par aduse la suprafaţă, formele brâncuşiene şi nu de superficiala vogă sursieră.

Ce-i drept, în chestiunea caracterului românesc al operelor lui Brâncuşi — chestiune pe care unii critici străini o au în vedere dar ezită să o atace cu profit, poate dintr-o jenă de informaţie, ori poate derutaţi de analogii mai la îndemînă — Ansamblul de la Tg. Jiu se bucură, într-o măsură, de un regim aparte. Însuşi Sidney Geist scrie : „În sfîrşit, este potrivit să considerăm că singura lucrare a lui Brâncuşi în care au ecou modelele româneşti formale şi stilistice, abstractizate, înmobilate şi mitizate (sic !) este Ansamblul de la Tg. Jiu“ (93 p. 126). „Singura“ — să zicem ! — dar *capodopera*, minunea minunilor brâncuşiene —, „singura“, dar lucrarea care încheie în zenit demersuri şi teme de o viaţă, astfel încît, în raport cu ea, întregul şir al creaţiilor anterioare se revelează deodată ca un lung preludiu . . . Trecem peste felul cum îşi acoperă Geist afirmaţia sa. Să observăm că, iată, tocmai capodopera posedă — chiar pentru critici înclinaţi spre alte soiuri de analiză — maxima pregnanţă în ce priveşte determinarea ei prin ethosul românesc. Ce se întîmplă ? Peste hotare te poţi întreţine cu aproape întreg restul creaţiei lui Brâncuşi ; favorizaţi astfel, străinii, admiratori ai sculptorului, sînt cumva *obligaţi* să cadă pradă

Scanned with OKEN Scanner

unei erori : ei cred că îl cunosc suficient pe Brâncuși din cuprinzătoarea lui reprezentare în occident, în Statele Unite, ignorînd că această cunoaștere se face, în chip fatal, fără *medierea revelatoare* a capodoperei. Căci, pentru oricine (mai ales în cazul în care critica de la noi va ști să-și aducă bunele sale oficii) contactul cu Ansamblul de la Tg. Jiu poate îndeplini o neașteptată și rodnică funcție de „convertire metodologică" : cum capodopera consonează exemplar cu matca stilistică românească, în conștiința receptoare a călătorului străin la Tg. Jiu e loc să se producă o adevărată mutație, cu repercusiuni hotărîtoare asupra întregului său mod de abordare a artei celui mai mare sculptor al secolului. Dar, a-i oferi în numele acestei șanse, reziduuri de critică sursieră ...

Critica criticii sursiere, întrucît vrea să degajeze în scopuri constructive o cale aglomerată de fel de fel de contribuții fără putere, comportă o lămurire finală : pledînd pentru o raportare mai subtilă a lui Brâncuși la specificul românesc oare nu cumva nu facem decît să modificăm forma unui efort exegetic *oricum* periferic ? „Eu cred — observă Werner Hofmann la adresa sculptorului — că insistînd prea mult asupra izvoarelor folclorice ale operei sale, scoatem pur și simplu această operă din acel «frame of reference», din acel cadru de referiri, cum spun englezii, prin care arta sa capătă valoare proprie" ; pe Brâncuși „trebuie să-l punem în context nu cu artiștii anonimi din țara sa, ci cu situația europeană în care s-a aflat în cea mai mare parte a vieții" (130 p. 152—153). Conceptul de „situație europeană" pe care mizează un atare reproș rămîne obscur ; ce se poate distinge este natura categorică a discriminării ; Werner Hofmann gîndește vizibil în spiritul unei disjuncții între revendicarea creației brâncușiene de la tradiția românească și revendicarea ei de la conjunctura occidentală. Valoare lucrativă are, însă, modul opus de gîndire, angajat în observarea complementarității aspectelor — situație în care insistența asupra condiționării acestei creații de geniu printr-o veche cultură populară nu va fi niciodată riscată ori laterală, ci va da suculența necesară exegezelor.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade a replicat magistral unuia care, și el, nu mai vedea din cauza „situației europene" aportul obîrșiei românești în configurarea originalității sculptorului : „... Chiar dacă acceptăm punctul de vedere al lui Sidney Geist — scrie Eliade — și deci teza că influența Școlii din Paris a fost decisivă pentru formația lui Brâncuși, în vreme ce „influența artei populare române este inexistentă" (ulterior criticul american s-a corijat — I.P.) nu e mai puțin adevărat că, de fapt, capodoperele lui Brâncuși sînt solidare cu universul formelor plastice și mitologia populară românească și poartă uneori chiar nume românești (*Măiastra*, de exemplu). Cu alte cuvinte „influențele" au suscitat un fel de anamneză, care a condus în mod fatal la o autodescoperire. Întîlnirea cu creațiile de avangardă pariziană sau cu lumea arhaică (Africa) au declanșat o mișcare de „interiorizare", de reîntoarcere spre o lume secretă și de neuitat, care a fost lumea copilăriei și fanteziei. Poate că numai *după* ce a înțeles importanța anumitor creații moderne Brâncuși a redescoperit și bogăția artistică a propriei sale tradiții țărănești și a presimțit, în cele din urmă, posibilitățile creatoare ale acestei tradiții" (81 p. 11). Așadar, Brâncuși a avut puterea să dea mediului cultural și experienței sale din străinătate o funcție *catalitică ;* așadar „situația europeană", ea, l-a „românizat" irevocabil pe Brâncuși ! Eliade dă elocvență observațiilor sale printr-o legendă pe care nu rezistăm să nu o transcriem :

Se spune că piosul rabin Eisik din Cracovia a visat trei nopți în șir că trebuie să meargă la Praga și să caute acolo, sub podul care duce la Palat, o comoară. Ajuns acolo și întrebat de ofițerul de gardă al podului ce caută, rabinul îi povesti visul. Cum, îi răspunse acesta, ai bătut atîta drum pentru un vis ? Și eu am visat că o voce îmi spunea să mă duc la Cracovia și să caut după cuptorul unui rabin, pe nume Eisik, o comoară. Dar cum m-aș fi putut încrede în visuri ? Rabinul se închină în fața ofițerului în semn de mulțumire, se reîntoarse la Cracovia și descoperi comoara în propria sa casă...

Indianistul Heinrich Zimmer comentase mai de mult această perlă a înțelepciunii populare astfel : „Așadar adevăratul tezaur, acela ce pune capăt mi-

Scanned with OKEN Scanner

zeriei și străduințelor noastre, nu e niciînd prea departe, nu trebuie căutat într-o țară străină, el zace ascuns în colțurile cele mai intime ale propriei noastre case, adică ale propriei noastre ființe... Dar atunci ne aflăm în fața faptului straniu și constant că numai după un pelerinaj într-o regiune îndepărtată, într-o țară străină, pe un pămînt nou, ni se va putea revela semnificația acelei voci interioare care ne-a condus explorarea" (apud Eliade).

Înțelegem bunele intenții conținute în menționata observație de principiu a lui Werner Hofmann: Constantin Brâncuși aparține unei anumite ambianțe europene în devenirea artelor plastice, deci gloria lui s-a construit în consecință și nu o putem descrie cum trebuie decît integrîndu-l pe artist sferei largi a istoriei moderne a artelor plastice. Înțelegem chiar mai mult: vienezul Werner Hofmann era potențial determinat, prin stilul culturii sale de tip occidental, să recomande, apăsat, o *raportare la istorie* a marelui sculptor. Ce am dori e să fim înțeleși în același chip: rațiuni comparabile, date prin stilul culturii noastre, justifică și susțin cel puțin în aceeași măsură o *raportare la „fenomenul originar"* a creației sculptorului...

Criticii occidentali, preocupați de *devenirea istorică* a artei, sînt atenți îndeosebi la aspectul negator, de înnoire propriu expresiei sculpturale brâncușiene. Noi, conștienți de noutatea istorică (într-un anume context european) a formelor lui Brâncuși —, o punem, cumva, între paranteze; intim, ne descoperim preocupați îndeosebi de *stabilitatea transistorică* a expresiei sale sculpturale, adică de felul în care consonează cu o matrice stilistică.

Criticii occidentali îl remarcă pe Brâncuși — ca *făuritorul istoriei artei*, părinte al artei moderne, a cărui puternică originalitate a uniformizat brusc atîtea căutări de pînă la el... Nouă ni se pare fecund să credem că în însuși miezul Parisului Brâncuși *„s-a retras" din istoria artei* ca să poată crea într-o mare conformitate cu sine, sub puterea unor tipare lăuntrice complet degajate: „liberează-te de precepte, trăiește prin *tine însuți*" — spunea (296 p. 123); în consecință *originalitatea* operei sale devine putere de a revela *originarul*, rezidă în actul

de infuzare a lumii noastre de o lume a arhetipurilor, esteticește postulabilă ; *noutatea* este *reînnoirea* infinit repetabilă pe care o propune. „La fel ca și țăranii noștri... Brâncuși nu a căutat originalitatea, ci adîncirea și desăvîrșirea unora și acelorași teze fundamentale ale culturii umane“ (152 p. 247).

Criticii occidentali se întreabă, natural, în ce măsură creația brâncușiană *rezistă* în raport cu noile căutări plastice : pop-art, op-art, sculptură cinetică, permutațională, happening, minimal-art ș.a.m.d. (și rezistă : sculptorul e revendicat uneori ca promotor)... La noi e naturat să preocupe întrebarea în ce măsură experiențele mai noi reușesc, în esență, să se *afirme*, la rîndul lor, ca o „gestică“ în căutare de arhetipuri, ca o comunicare ce reclamă, de la omul secolului 20, cultivarea puterii de anamneză, legătura cu permanențele.

Am exagerat, desigur, în încercarea noastră de nuanțare a pozițiilor. Dar nu am făcut-o în scopul vreunui divorț, ci al unor medieri necesare. Este de neconceput ca o artă atît de adînc ancorată într-un mod de a fi, într-un *stil omologabil ca viziune a lumii*, să nu ajungă, mai devreme sau mai tîrziu, să coloreze în tonurile ei *demersul* critic ce și-o face obiect. Se știe că, în genere, critica de artă resimte dramatic sarcina ei de a recompune semnificația artei într-un limbaj diferit de al artei ; adesea, căutînd să se adecveze, ea își află calea pendulînd între natura proprie, de act teoretic și natura creației artistice. În cazul sculpturii lui Brâncuși imperativul adecvării criticii la obiect, dincolo de această dificultate notorie — abia că începe să devină de o mare complexitate.

Iată de ce nu ni se pare chiar într-atît încărcate de promisiuni recomandările vreunui critic străin de a-i aplica lui Brâncuși verificatul sistem „englezesc“ de referință, chipurile omnipotent. Iată de ce nu ne satisface nici ahtierea autohtonă după surse folclorice ; chiar dacă ar fi să socotim modalitatea sursieră cumva rezonabilă între limitele unei estetici „educativ-vulgarizatoare“ (183 p. 30) —, dincolo de acest cadru ea compromite involuntar exact demersul critic hotărîtor în comentarea lui Brâncuși. Rămîne mîngîierea că, de fapt, critica sursieră închisă în suficiența ei ca metodă, nu a reușit să treacă de

Scanned with OKEN Scanner

la indicarea surselor *Mesei, Porții* sau *Coloanei* — la indicarea sursei Ansamblului însuși, luat ca operă unitară, structural semnificantă . . .

. . . Întrebat, în 1930, dacă folclorul slujește la ceva, Brâncuși răspunde : „E singurul. Tot ce e artă se face prin el însuși . . .“ (153).

Reafirmăm, aici, un postulat principal al Comentariului nostru : capodopera de la Tg. Jiu s-a zămislit *ca structură* prin aceeași determinare . . .

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE INTERPRETAREA TEMATICĂ

Preocuparea criticilor de a identifica tema sau subiectul despre care ar fi tratat sculptorul prin lucrările sale, — iată o altă direcție pe care o relevă panoramarea comentariilor asupra Ansamblului de la Tg. Jiu. Fără îndoială, ideea de *subiect al unei opere de artă este laxă,* admite diferite accepțiuni ; va trebui să delimităm accepțiunea operațională pentru cazul de față.

Mai întîi, — nu avem în vedere *pragul de jos* al ideii de *subiect ;* la nivelul lui, subiectul tinde să se confunde cu iconicitatea operei : *Masa tăcerii* este o masă, *Noul născut* este un cap de nou născut etc. Luînd noțiunea de *subiect* în acest sens, Sidney Geist definea undeva sculpturile lui Brâncuși ca întîlniri între un „subiect oarecare și o formă de cea mai avansată modernitate". Este natural ca abordînd astfel tema operei de artă să ajungi la desconsiderarea rolului ei în faptul creației. „Dacă la alți artiști (Rodin, Bourdelle etc.) — constată cu îngăduință Geist — tinerii nici nu se mai uită (înțelegem : nu se mai uită fiindcă sculpturile acestora au prin excelență subiect) Brâncuși, însă, li se pare de o deosebită relevanță prin modul său de a structura obiectul și de a explora posibilitățile formale, prin abordarea serială a subiectului. Ceea ce îi interesează este *forma* Coloanei, nu semnificația ei" (94). Criticul american concede, în spiritul aceleiași optici, că implicarea unui „subiect oarecare" dă, totuși, un plus de seducție *formelor* brâncușiene. Adică — am traduce noi — se socoate că, propriu-zis, din su-

biectele sculpturilor lui Brâncuși, ceea ce e în stare să mai rețină consumatorul modern al artei este plăcerea de a le vedea ratîndu-se sistematic, ca subiecte, în numele unor căutări formale . . .

În al doilea rînd, nu avem în vedere *pragul de sus* al ideii de *subiect al operei ;* la nivelul lui tema se confundă cu supratema, cu viziunea filozofică (o filozofie ce nu mai este imanentă vreunui subiect, ci e considerată, în mod nemijlocit, subiectul însuși), sau cu o stare afectivă mai mult sau mai puțin definisabilă. *Masa* este — să zicem — expresia legității cosmice, ori prezența vie a faptului de grup, ori sentimentul de statornicie a formelor etc. Acest mod de a înțelege subiectul sau tema unei opere păcătuiește în sens contrar primului ; el survolează prea liber peste modul particular, propriu fiecărei sculpturi, de a comunica un mesaj. Admitem că *Masa tăcerii* exprimă legitatea cosmică ; dar *Masa tăcerii* e, totuși, o masă, *cum* și *de ce* Brâncuși construiește pe imaginea *unei mese* mesajul amintit și ce nuanță unică, ireductibilă la precept, capătă astfel comunicarea ? Sub dictatul generalității filozofice, subiectul propriu-zis al unei sculpturi nu poate fi decît sacrificat ca suculență fenomenală; sculpturi total diferite ajung să fie privite excesiv ca depozitare ale aceluiași subiect — ceea ce, principial, e o contravenție la specificitatea actului de receptare artistică, de trăire a artei. Nu vrem să spunem că la Brâncuși nu s-ar vădi teme prioritare ; vrem numai să delimităm o accepțiune de lucru a ideii de *temă* în condițiile în care există un fel al criticilor de a se preocupa de semnificație, implicînd, fără voie, o eludare a subiectului. După cum nu vrem să spunem nici că accentul criticilor pus pe încărcătura filozofică a formelor lui Brâncuși ar trebui să fie doar o îndeletnicire marginală.

Preocupările tematice legate de comentarea componentelor Ansamblului de la Tg. Jiu, în pofida varietății lor deconcertante, s-au dovedit, după cum am văzut, subsumabile cîtorva mari clase :

Masa tăcerii ar exprima fie tema familiei, fie tema prăznuirii de nuntă, fie o prăznuire a morților ;

Poarta sărutului ar trata și ea, în felul ei, tema nunții ori tema morții ;

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, pentru *Coloana infinită* am distins interpretări ce o leagă de tema vieții sau, dimpotrivă, de tema morții ...

Este cu totul remarcabil : deși fiecare componentă a capodoperei este, de obicei, luată *de sine stătător* atunci cînd i se caută subiectul (adică este explicată fără grija vreunei consonări tematice cu lucrările învecinate), iată că din libertatea asumată de interpretările disparate ale *Mesei,* ale *Porții,* ale *Coloanei* rezultă în ultimă instanță nu arbitrarul, ci o rigoare neașteptată : explicarea printr-un număr foarte restrîns de subiecte-cheie —, lucrul senzațional fiind faptul că aceste subiecte-cheie se dovedesc — după cum vom amănunți îndată — aceleași, așadar *comune tuturor componentelor* Ansamblului ... Semnalăm, prin urmare, existența unei *omogenități tematice* a întregului Ansamblu, o unitate tematică ce se configurează pur și simplu prin prelucrarea masei interpretărilor existente. În mod involuntar, contribuțiile celor ce au gîndit disparat asupra temei *Mesei,* ori a *Porții,* ori a *Coloanei* devin, statisticește, un argument împotriva procedurii din care s-au născut : întrucît interpretările pieselor Ansamblului converg fatal, din toate direcțiile, spre denotarea acelorași teme, pare foarte puțin probabil ca *Masa, Poarta* și *Coloana* să fie o grupare aleatorie sub aspectul subiectului ; în această lumină este foarte probabil ca ele să reprezinte o alăturare concepută expres de Brâncuși pe criterii de temă ...

E posibilă aici o obiecție : cele cîteva subiecte stabilite de interpreți și care se vădesc solidare nu numai unei lucrări sau alteia, ci solidare Ansamblului însuși, de regulă se contrazic între ele. Comentatorul ce distinge în *Masa tăcerii* tema unei nunți nu poate subscrie și interpretării după care comesenii ar fi o familie compactă de țărani, nici celeilalte după care am asista la un praznic întru pomenirea morților. Prin urmare, ceea ce ajunge să fie caracteristic pe întreg Ansamblul este, propriu-zis, o anume *constanță a dezacordurilor* dintre comentatori ...

Nu avem nimic împotriva obiecției ; omogenitatea dezacordurilor în toate zonele capodoperei de la Tg. Jiu ni se pare în același chip un fapt simptomatic :

Scanned with OKEN Scanner

dificultățile concrete ale desemnării temei oricărei *părți* a capodoperei sînt de fapt dificultățile desemnării temei Ansamblului ca *întreg*.

Dar să urmărim mai îndeaproape subiectele relevate de exegeze :

Distribuirea cea mai frapantă în raport cu cele trei lucrări o are *tema morții*. Ea este afirmată cu claritate ca proprie, deopotrivă, *Coloanei, Portalului, Mesei*. (Desigur, tema morții se comunică specific în cazul fiecărei lucrări ; cititorul poate revedea, eventual, subdiviziunile respective din cuprinsul capitolului *Fenomenul de grupare a interpretărilor).*

Tema nunții, s-ar părea, nu privește decît *Poarta sărutului* și *Masa*. E drept, pentru numeroși interpreți, în verticalitatea ritmată sculptural a *Coloanei* se face simțită tema vieții, a continuității vieții, dar nimeni nu a legat explicit mesajul optimist al lucrării de tema nunții.

Și totuși, *înseși exegezele existente*, oricare ar fi opinia noastră, impun o corecție : cea mai comună, cea mai răspîndită interpretare a *Coloanei* — asimilarea ei unui stîlp de pridvor — nu este decît un mod confuz — ratat ca demers dezvăluitor al semnificației — de a semnala prezența temei nunții ! În contemplatorii *Coloanei* s-a iscat mereu sugestia stîlpului de pridvor, dar fără randament : a lipsit adîncimea necesară spre a trece de aici la determinarea temei și, prin ea, a semnificației. Unii, întrucît li s-a părut impracticabilă critic, din circumspecție, au suprimat sugestia în sinea lor. Alții, majoritatea, au vehiculat-o ca atare răspîndind astfel în planul valorizării estetice suficiența și climatul vulgarizator. În sfîrșit, mai sînt și cei care, analog teoriei lui S. Geist, au considerat natura de stîlp de pridvor a *Coloanei* un „subiect oarecare", un pretext neglijabil în ultimă instanță, dincolo de care Brâncuși creează „o formă de cea mai avansată modernitate" ; în consecință, ceea ce ar comunica artisticește *Coloana*, nu mai depinde de „subiectul oarecare", ci e un mesaj abstract ce se naște din structurarea abstractă a unor forme abstracte, — romboedrele. . .

De vreme ce o privim ca stîlp de pridvor, *Coloana* se cere, însă, comentată nu numai la nivelul pragului de jos al accepțiunilor ideii de *temă*. Așa

Scanned with OKEN Scanner

cum, esteticește, *Masa* nu e masă, ci din imaginea ei se încheagă o temă a nuntirii —, așa cum *Poarta* nu e poartă, ci din alcătuirea ei, din nou, se încheagă o temă a nuntirii —, la fel *Coloana*, dacă e stîlp de pridvor, *nu* e stîlp de pridvor, ci din această valență iconică a ei se încheagă, încă o dată, tema nuntirii. Îndeplinim, după cum se vede, o „simplă formalitate" în spiritul comentariilor existente : deducerea temei nunții din recunoașterea — atît de insistentă — în forma *Coloanei* a stîlpului de pridvor, comparativ cu deducerea aceleiași teme din forma *Mesei*, ori din forma *Porții*, este *cel puțin* în aceeași măsură justificată. E drept, de astă dată trebuie să fii mai bine abilitat cu destinul pe care îl urmează imaginile realului la Brâncuși : este tipic pentru sculptor să nu se cramponeze de *motivul brut* (pe care *noi* îl remarcăm în opera sa), este tipic să nu semnifice prin acesta decît în condițiile în care motivul își declară, sculptural, adeziunea la un *arhetip*, adică întrucît se prelungește în altceva subiacent ; e „starea de grație" a formelor brâncușiene. Bunăoară, motivul *Noului născut* — un cap de copil — nu poate să comunice adecvat decît în măsura în care ne-a provocat să operăm o reducție, să-i transcendem mental configurația pînă la descoperirea a ceea ce însuși sculptorul, reluînd acest motiv al capului, avea să obiectiveze ulterior : *Începutul lumii*, *Sculptura sa pentru orbi*... Este, deci, o rigoare ușor de înțeles : în numele temei și a semnificației *Coloanei*, e de văzut cum prin ceea ce s-ar părea să fie reprezentarea, ca scop în sine, a unui stîlp de pridvor vorbește de fapt *arhetipul*. Or, arhetipul acestui motiv pus în seama *Coloanei* este *bradul nupțial* din ritualul de nuntă românesc.

„Bradul — scrie Paul H. Stahl — nu lipsește mai niciodată de la nunți... Cererea în căsătorie include un măr în care se înfig bani de metal și care este dăruit miresei. Un brad se împodobește cu flori, fire de aur, panglici, năfrămi brodate, clopoței. Așezat în fruntea convoiului nupțial al miresei, străbate ulițele satului. La sfîrșitul ceremoniei se așază, de obicei, în apropierea casei, *fixat de un stîlp al prispei* (s.n. — I.P.) sau de unul din

cele două bolduri (țepi) de la extremitățile coamei acoperișului... Așezarea lui în apropierea casei și păstrarea acolo pînă se usucă este determinată de credința că dacă ar fi fost luat de răuvoitori și apoi părăsit la răscruce de drumuri, căsătoria s-ar fi destrămat"*. Adăogăm, din nevoile comentării, încă un pasaj, dintr-o sursă mai veche: „Se cîntă găteala bradului. Mireasa ia o țeavă cu arnici roșu și ținînd de mînă pe unul dintre cei doi flăcăi care au adus bradul, face cu ea înconjurul bradului, înfășurîndu-l astfel cu arniciul ce se desfășoară de pe țeavă pe el (autorul notează, la subsol, că arniciul roșu ce se desfășoară de pe țeavă pe brad ar fi simbolul consumării himenului, pe care fecioara îl afirmă în fața celor fără prihană cum și în fața trimisului stăpînului ei — I. P.). Ea mai are în mînă și un măr (mărul ar fi simbolul fecioriei — I.P.) pe care-l înfinge în vîrful bradului... Se face apoi o horă în jurul bradului, de către băieții care au venit cu bradul și fetele poftite de mireasă. După această horă, bradul este țintuit *de un pop al casei* (s.n. — I.P.) cu două, trei cuie, de obicei pe unul din cei doi care încadrează ușa principală a casei" **. Să reținem prin urmare faptul că bradul nupțial îl găsim timp îndelungat după nuntă solidarizat cu stîlpul de pridvor...

Ce se întîmplă? Alăturarea aceasta repetîndu-se, prin forța ritualului românesc și preromânesc, vreme de mii de ani, devine posibilă o simbioză: bradul de nuntă, dintr-o decorare *adăogată* stîlpului, ajunge să se manifeste ca decorare *integrată* formei stîlpului. Altfel spus, se produce o „contaminare": motivul bradului ritualic trece în cioplitura stîlpului de pridvor, stîlpul îl preia și îl stilizează în configurația sa sculpturală ca pe o temă întru totul pe potriva lui, menită lui... „Stîlpii prispelor la casele țărănești și adesea la bisericile vechi de lemn din sudul țării — citățm din nou din Paul H. Stahl — urmează modelul arborilor care se fixează de ei.

---

* Paul H. Stahl, *Folclorul și arta populară românească*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 41.

** Mihail Vulpescu, *O nuntă păgînă în comuna Lupșanii (Ialomița)*, în vol. *Cîntecul popular românesc*, Tiparul Oltenia, București, 1930, p. 223—224.

Scanned with OKEN Scanner

Pe fusul central al stîlpului, cel mai adesea de secțiune circulară, hexagonală sau octogonală, două umflături sînt așezate spre extremitățile părții decorate, adică de obicei jumătatea de sus a stîlpului. Forma acestor umflături numite mere amintește sfera sau cubul. Este stîlpul cu mere care reproduce arborele cu mere înfipte în ramurile lui" *. În acest context, nu putem fi de părerea unei prestigioase lucrări asupra artei noastre populare atunci cînd se scrie : „Dacă bazei sau capitelului unui stîlp i se spune «măr», nu trebuie să ne gîndim neapărat că meșterul țăran a avut drept model un asemenea fruct. Acesta este un lucru foarte evident, care se aplică și celorlalte genuri ale artei populare românești, cu excepția acelor ornamente care într-adevăr reprezintă obiecte din lumea reală" **. Pentru noi evident este faptul că se eludează astfel, în mod gratuit, o mărturie cu totul remarcabilă, aptă de a fi angajată în stabilirea obîrșiei ciopliturii specifice a stîlpilor de pridvor. Deși, ca preocupare sculpturală, variațiunile la motivul bradului nupțial ajung să se îndepărteze pînă la nerecunoaștere de tema primară, iată că în limbă s-a conservat perfect cuvîntul *măr* pentru a desemna *toate variațiunile*, oricît de îndepărtate ar fi ele de forma mărului ; cuvîntul este aici o relicvă, element fosil întru totul asemănător celor din paleontologie, probant pentru reconstituirea, în integritatea lui, a *arhetipului* stîlpilor de pridvor.

Să adăogăm că mărul, ca obiect real, mai înainte de a se fi convertit în element sculptural al stîlpilor de prispă, a cunoscut o figurare convențională chiar la nivelul bradului de nuntă : crengile de brad ce se ramificau din același punct al tulpinei erau îndoite și prinse apoi cu vîrfurile în alt punct al tulpinei astfel încît alcătuiau laolaltă un imens măr, denominat ca atare ; operația se repeta și cu alt grup de ramuri, urmarea fiind transformarea bradului — cu excepția crengilor de la vîrf ce ră-

---

* Paul H. Stahl, *op. cit.*, p. 49.

** Gheorghe Aldea, *Sculptura*, în vol. colectiv *Arta populară românească*. Ed. Academiei R.S.R. București, 1969, p. 510.

Scanned with OKEN Scanner

mîneau deschise spre cer — într-o suprapunere de forme bulbare. Elocvent : mult mai tîrziu, în alcătuirea „stîlpului“ său de la Tg. Jiu, Brâncuși ignoră toate variațiunile și înfloriturile ulterioare pe motivul mărului, proprii stîlpilor de pridvor, spre a reafirma înșiruirea pe verticală a unor forme bulbare simple, în genul celor figurate *la origini* din crengile brazilor nupțiali. . .

Pe fondul acestor observații, a spune despre *Coloană* că reprezintă un stîlp de pridvor fără a vedea *reducția arhetipală* aplicată de sculptor „stîlpului“ său, echivalează cu un impas exegetic, cu un refuz al metodei adecvate de abordare a lui Brâncuși. Și, totuși, pe de altă parte, recunoașterea stîlpului de pridvor drept motiv al *Coloanei* rămîne forma paradoxală prin care critica afirmă, fără să știe, tema nunții ca proprie acestei lucrări.

Distribuirea, prin exegezele existente, a temei nunții în raport cu cele trei componente ale Ansamblului ni se pare, astfel, uniformă, în pofida faptului că, în cazul *Coloanei,* comentatorii nu au știut exact ce susțin ; insistînd mereu pe corelația *Coloană*-stîlp de pridvor ei s-au îndreptat spre afirmarea temei nunții, mergînd, cum se spune, cu spatele.

O precizare : Insistența cu care am identificat tema nupțiului ca dată în forma *Coloanei* nu trebuie să treacă drept ceea ce n-a intenționat să fie. Desigur, zăbovind asupra elementelor pomenite am făcut, cumva, jocul propriei noastre interpretări, dar deocamdată *nu ne-am pronunțat* asupra semnificației *Coloanei ;* am vrut doar să aducem o complinire pe linia interpretărilor tematice existente, complinire ce se impune în scopurile denotării mai pregnante a valorii și limitelor acestui tip de interpretări.

A rămas de stabilit — acum, după evidențierea prezenței riguros constante a temei morții și a temei nunții în toate compartimentele Ansamblului — locul *temei familiei.* Această explicație dată în cuprinsul analizelor tematice ale *Mesei, Porții* și *Coloanei* pare să fie valabilă numai pentru *Masa tăcerii :* „În căutarea reprezentării începutului de

Scanned with OKEN Scanner

viață, Brâncuși merge direct la obîrșia lucrurilor ajungînd, fără artificializarea interpretării, la tema familiei pe care o monumentalizează, o sădește în piatră" (35). În același sens altcineva a văzut în anturajul scaunelor de la *Masa tăcerii* reunirea ursitoarelor la capul unui prunc : „Cele douăsprezece scaune, zodiacul sau ursitoarele, șopteau în taină noului născut" (166)...

După părerea noastră, fie că tema familiei se nuanțează ca *temă a nașterii,* ca temă a *trăiniciei familiale* ș.a.m.d., ea nu s-a impus și nu poate să se impună suficient în calitate de subiect de sine stătător, ca un *alt* subiect reprezentativ pentru întreg Ansamblul (și nici măcar pentru *Masa tăcerii)* dintr-un considerent demn de a fi relevat : tema familiei — nucleu necesar al perpetuării speciei — este de fapt și efectiv absorbită de tema nunții, — sărbătoarea închegării cuplului în numele perpetuării vieții. Evident, înțeleasă astfel, exprimarea sculpturală a familiei și a rostului ei procreator *este presupusă de toate componentele capodoperei întrucît acestea exprimă tema nunții...* Devine simptomatic — chiar dacă în realitate e vorba de o percepție falsă — un fapt : David Lewis (147 p. 11), George Oprescu (179 p. 127), V. G. Paleolog (192) au crezut că văd în *Sărutul* brâncușian, ori măcar în unele variante ale motivului, nu numai o cununare sculpturală a perechii umane, ci, redată prin anticipare artistică, însăși *graviditatea* femeii ; or, *Sărutul* e motivul-modul al *Porții sărutului.* Alții (Malvina Hoffmann, Petre Pandrea, Sidney Geist) au interpretat stîlpii porții ca reunire a celulelor vieții, ou germinat, copulație. În sfîrșit, în cazul *Coloanei,* succesiunea verticală a „merelor" brâncușiene a fost tradusă (Carola Giedion-Welcker, Dominique de Roux, Petru Comarnescu) ca succesiune a generațiilor ce se nasc și cresc una din alta, ca o afirmare a puterii zămislitoare...

Cuprinderea anticipativă a nașterii, a reproducerii vieții, a alcătuirii familiei în *tema nunții necesare* este dată, de altfel, prin însăși imaginea originară a bradului nupțial. Ce poate să însemne acolo fixarea mărului — simbol feminin — în vîrful trunchiului de brad — simbol masculin ? Să con-

Scanned with OKEN Scanner

semnăm că „merele“ brâncușiene au forma unor romburi ușor rotunjite, simbol „clasic“ al feminității *. Faptul că mărul, simbolul feminității, e integrat ca ornament al unui trunchi de brad (uneori „mărul“ înjghebîndu-se din chiar ramurile bradului, ca Eva din coasta lui Adam) desemnează simbolic actul unirii sexelor sub semnul trainic al nunții.

Iată de ce ne apare ca o diversiune — involuntară, dar în măsură să abată substanțial de pe calea unei corecte interpretări a capodoperei lui Brâncuși — teza că aici ar fi vorba de trei teme egale ca rang — nașterea (tema familiei), nunta și moartea —, fie că se admite ori nu se admite o distribuire uniformă a acestor teme în raport cu părțile componente ale Ansamblului. Într-un fel, ar fi minunat: pe de o parte trei teme, pe de alta trei lucrări componente; problema semnificației Ansamblului pare ca și rezolvată! Mai ales că, după cum s-a putut remarca, impresiile fugare nu conduc la ideea unei manifestări uniforme a celor trei teme prin fiecare lucrare. Tema familiei, a genezei, se lasă mai ușor depistată în cazul *Mesei*, tema nunții se degajă mai intens din ornamentele *Porții sărutului*, tema morții pare mai proprie *Coloanei*, ei recunoscîndu-i-se mai lesne funcționalitatea de memento funerar; în consecință devine la îndemînă să concepi Ansamblul ca o trilogie tematică, temei chipurile mai bine reprezentată de o anume lucrare (în comparație cu celelalte) conferindu-i-se calitatea de *temă unică* a lucrării. Așa, *Masa* ar reprezenta nașterea (geneza, obîrșia, matricea, datul inițial, statornicia onticului alias statornicia familiei) —, *Poarta* ar reprezenta nunta (viața, triumful, împlinirea, unitatea creatoare a contrariilor) —, *Coloana*, la urmă, ar reprezenta

---

* „*Losange (Rhombe):* Symbole féminin. Des losanges ornent parfois des serpents sur des images amérindiennes. On leur attribue un sens érotique: le losange représente la vulve; le serpent, le phallus, et ils exprimeraient une philosophie dualiste“. „Un petit ovale, sorte de losange au angles arrondis avec un point à l'intérieur de l'une de ses extrémités, représénte conventionnellement le *sexe de la jeune fille* chez les Bambaras“. (*Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969, p. 466).

Scanned with OKEN Scanner

moartea (detașarea, desprinderea gîndului de imanența sa, momentul lucidității cosmice, închiderea unui ciclu compensată de postularea ciclicității fără sfîrșit).

După cum se vede, am sugerat de fiecare dată, între paranteze, pe lîngă tema atribuită unei lucrări și o *sferă tematică cosubstanțială* temei respective spre a avertiza astfel asupra reprezentării largi și a „șanselor" încă neepuizate ale acestui mod de a divaga asupra Ansamblului prin abordarea lui ca expozeu în trei capitole. Toate comentariile de acest tip sînt identice în esență, diferența constînd în gradul diferit de generalitate. Astfel, interpretarea poate să fie făcută :

— La scara individului : Ansamblul exprimă evenimentele capitale ale vieții omului. (S. Geist : *Masa* — începutul vieții ; *Poarta* — maturitatea și responsabilitatea socială ; *Coloana* — transcendența și sublimarea).

— La scara socialului : Ansamblul exprimă evenimentele fundamentale ale unui neam (C. Noica: *Masa* — evenimentul istoric ale descălecării ; *Poarta* — întemeierea ; *Coloana* — dobîndirea conștiinței istorice de sine. La fel N. Hasnaș și C. Ionașcu).

— La scară cosmică : Ansamblul exprimă momentele mari ale evoluției materiei în mișcare. (A. Petringenaru : *Masa* — caracterul fără de început al materiei ; *Poarta* — afirmarea vieții ca atribut al materiei în mișcare ; *Coloana* — capacitatea de a gîndi legitatea universală, conștiința ciclicității infinite).

Identitatea în esență a tuturor acestor interpretări reale sau posibile este evidentă, încît, dacă ar fi să dăm crezare vreuneia dintre ele, ne-am vedea obligați să le credem pe toate ; căci n-ar fi s-o credem decît pentru frumusețea simetriei și înlănțuirii interne, or, toate urmează aceeași cuceritoare simetrie. Numai că simetria, aici, nu e un argument, ci o capcană în care comentariul de față se străduie să nu cadă ; (după cît se vede el ar fi putut propune o — pentru mulți rezonabilă — „teorie generalizată" a interpretărilor de acest tip).

E greu, e hazardat să legi fie *Masa*, fie *Poarta*, fie *Coloana* numai de cîte o temă dintre cele amin-

Scanned with OKEN Scanner

tite, aceasta indiferent de gradul de generalitate la care i-ai denota semnificația. Chiar cei dispuși la o repartizare univocă a temelor pe lucrări au resimțit cum, măcar reziduuri din celelalte teme, se insinuează de fiecare dată, în simbioză cu tema chipurile reprezentativă, conferindu-i impuritate. Întrucît au remarcat aceasta, comentatorii în cauză au fost foarte aproape de a observa că părțile Ansamblului de la Tg. Jiu ar putea, eventual, să participe la o structură semnificantă și *altfel* decît în modul cum se înșiră verigile într-un lanț; anume — printr-o conținere constantă, prin particularizare, a tematicii *întregului* (Ansamblul: nuntă și moarte) în tematica fiecărei *părți* (*Masa:* nuntă și moarte; *Poarta:* nuntă și moarte; *Coloana:* nuntă și moarte). E și aceasta o simetrie care, mai înainte de orice argumentare, ar putea măcar să pună în dilemă pe iubitorii celeilalte simetrii prin care Ansamblul capătă un vădit caracter narativ; mai ales că „impuritatea" tematică a fiecărei lucrări, adică disponibilitatea fiecăreia de a sugera atît tema nunții cît și tema morții, e o idee ce decurge cumva statisticește, din considerarea sumei interpretărilor existente. Chiar dacă, în realitate, tema nunții și tema morții sînt puse în seama unei lucrări de regulă prin contribuțiile unor comentatori diferiți, chiar dacă cele două teme par, din această cauză, că își dispută lucrarea între ele, este revelator faptul că, statistic, se poate constata în toate cazurile coexistența (explicită sau implicită) a interpretărilor de ambele tipuri; (diversiunea celor *trei* teme de rang egal — diversiune constituită prin ipostazierea accidentală a unui așa zis subiect al familiei sau al nașterii desprins din tema nunții — s-a dovedit ea însăși interpretabilă în favoarea celor două teme).

La capătul analizei căutărilor tematice reținem, deci, această impresie generală.

Problema *raportului dintre tema nunții și tema morții* rămîne, însă, în suspensie. Controlul critic pe care l-am instituit asupra tuturor interpretărilor depistate și pe care mizează, în această parte a lui, Comentariul nostru, folosește aici prea puțin. Sînt divergente cele două teme, va trebui oare să optăm

Scanned with OKEN Scanner

în favoarea uneia, sau coexistă ele — și atunci cum anume ? E natural îndeosebi să ne intereseze relația celor două teme în judecarea Ansamblului ca *un tot* semnificant.

Iată, un exeget — Petre Pandrea — căutînd mesajul Ansamblului ca întreg, ajunge la soluția divizării lui în două subansambluri : *Masa* și *Poarta*, împreună cu amenajările adiacente, ar fi un grupaj dedicat viilor și ar reprezenta o nuntă ; *Coloana*, dată fiind vecinătatea bisericii Sf. Apostoli, ar fi dedicată morților ; semnificația Ansamblului ca întreg ar presupune, deci, o operație de însumare...

Sau, cine știe, să reprezinte — nunta și moartea — *fațetele unei teme unice*, indestructibile, — aceasta în pofida faptului că exegeza de pînă acum le-a remarcat separat sau, în cel mai bun caz, a crezut că poate să le însumeze ?

Dacă această ultimă supoziție s-ar dovedi întemeiată, atunci, de bună seamă, ar însemna că perceperea și considerarea separată, paralelă a nunții și a morții (la nivelul *Mesei, Porții* și *Coloanei* sau la nivelul Ansamblului ca întreg) ar fi *cea de a doua mare eroare a exegezelor de pînă acum* în interpretarea capodoperei lui Brâncuși...

Prima eroare am identificat-o ca rezidînd într-o separare „metafizică“ ivită *în planul formei :* Ansamblul ca formă artistică unitară apare, sistematic, dizolvat în *Masă, Poartă, Coloană.* A doua eroare fundamentală ar putea să fie o atare spargere „metafizică“ ivită *în planul conținutului :* tema unică a Ansamblului, în cadrul căreia moartea și nunta coincid, apare sistematic dizolvată într-o temă distinctă a nunții și o temă distinctă a morții.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE INTERPRETAREA „DESCHISĂ"

În capitolul *Fenomenul de grupare a interpretărilor* am fost determinați să formăm o clasă aparte *a viziunilor labile* asupra *Mesei, Porții, Coloanei.* Să deliberăm acum asupra valorii acestei îndeletniciri — predilecte la o serie de comentatori — de a căuta în lucrările componente ale Ansamblului nu atît intenții ale creatorului *(intenția artistului* pare unora, de la o vreme, un „mit" al criticii căzut în desuetudine) cît prilejuri de a-și exercita dezinvolt imaginația, puterea combinatorie a minții. Desigur, e vorba de o *imaginație stimulată* prin aportul operei însăși care, s-ar zice, nu mai *reprezintă* ceva, ci doar *se prezintă* ca fapt plastic, provocînd contemplatorul să resimtă și să consemneze o serie deschisă de impresii reprezentaționale, configuratoare... E ceea ce estetica modernă crede că poate fi omologat ca un tip aparte de mesaj artistic, un mesaj sub semnul relativității, probabilist, în acord cu viziunea probabilistă din științele moderne.

„Triada eroilor va fi interpretată de fiecare om și timp altfel" (167)... „Cea mai adevărată dintre toate afirmațiile pare însă aceea că prin însăși natura ei, opera lui Brâncuși e făcută să nască o infinitate de păreri, așa cum el însuși și-a dorit-o: pentru fiecare om „bucuria curată" a frumuseții, fiecăruia liniștea și pacea unui adevăr numai al său" (264)... „Luate separat sau împreună cele trei părți ale ansamblului de la Tg. Jiu provoacă reverii și interpretări aproape fără sfîrșit" (93 p. 125)...

Scanned with OKEN Scanner

Iată trei voci critice, luate la întîmplare dintre altele, ce concură în a susține teoria „înființării de păreri", o infinitate de păreri care poate să fie a tuturora sau chiar a unui singur comentator, dacă voiește. Toată teoria se rezumă de fapt la asemenea fraze trădînd destulă precaritate estetică. Abia la Umberto Eco, teoreticianul notoriu al „operei deschise", într-un fecund univers de idei estetice, găsim o încercare mai puțin... ambiguă de a încadra opera lui Brâncuși unui tip anume de receptare deschisă, situat între altele. Cum cei ce își exersează felurit imaginația în marginea creațiilor brâncușiene de la Tg. Jiu e de așteptat să-l revendice pe Eco, la nevoie, ca pe propriul lor doctrinar, să zăbovim asupra celui ce pare să le justifice procedura.

Umberto Eco distinge, la un moment dat *, în ce privește artele vizuale, următoarele grade ale deschiderii :

— Opere în cazul cărora nu mai există o perspectivă frontală privilegiată, ci ele se cer privite din oricîte perspective diferite ; dar în acest caz, deși există o varietate de puncte de vedere, perspectivele diferite tind întotdeauna „să atragă atenția asupra rezultatului total, în raport cu care aspectele de perspectivă sînt complementare și admit să fie considerate sub raportul convergenței lor" (exemplu: edificiul baroc).

— Opere în cazul cărora „forma, definită în sine, este construită în așa fel încît devine ambiguă și vizibilă în mod diferit din perspective diferite" ; în fața lor „intuim existența unor perspective variabile care se exclud reciproc" (exemplu : formele plastice ale lui Gabo).

— Opere în cazul cărora libertatea de mișcare a spectatorului se combină cu mișcarea proprie a formelor plastice. „De aceea nu ar trebui să existe niciodată două momente, în timp, în care poziția reciprocă a operei și a spectatorului să se poată reproduce în mod identic" (exemplu : mobilele lui Calder).

---

* Umberto Eco. *Opera deschisă*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969, p. 143—146.

Scanned with OKEN Scanner

— în sfîrșit, opere în cazul cărora relația structurală nu mai este determinată în mod univoc, forma nu mai este definită, ci, în numele ambiguității, se șterge pînă și distincția dintre formă și fond ; „fondul însuși devine subiectul tabloului (subiectul tabloului devine fondul) ca posibilitate de metamorfoză continuă“ (exemplu : Informalul).

Interpretînd liber un citat dintr-un studiu al lui Ezra Pound referitor la Brâncuși (259) Eco așază creația sculptorului român alături de a lui Gabo, așadar în categoria operelor ce sînt receptate din perspective variabile *care se exclud reciproc*. Să remarcăm o anume abilitate a esteticianului italian : el vorbește de modul cum îl vede *altcineva*, Pound, pe Brâncuși ; în cazul lui Brâncuși, ca și în genere în formularea teoriei sale, Eco este preocupat mai ales de *a înregistra* un mod specific epocii noastre *de a consuma arta*, o relație de consum. De bună seamă, dacă e vorba de a constata un fenomen de consum, categorisirea lui Brâncuși este corectă, în ciuda faptului că citarea lui Pound nu este tocmai elocventă. Sînt, după cum am avut prilejul să remarcăm, suficienți comentatori încîntați să-l consume astfel pe Brâncuși. Cînd Petru Comarnescu se referă la *Coloana* de la Tg. Jiu, parcă ar transcrie vorbele lui însuși Eco despre opera „ambiguă și vizibilă în mod diferit din perspective diferite“. „Formele *Coloanei fără sfîrșit* — zice Comarnescu — au un fel de „forță magică“, în sensul că, privind-o de la diferite distanțe și din diferite unghiuri de vedere, în diferite ore ale zilei, deci în lumini diferite, formele ei romboedrice capătă uluitoare înfățișări“ (45) ; sau, cum se exprimă criticul în altă parte, *Coloana* „capătă o infinitate de forme“ (56).

Pentru noi esențial este, însă, nu de a constata asemenea manifestări spre a face astfel vizibilă o trăsătură de stil a culturii de azi, ci de a edifica asupra valorii intrinseci a unor atari proceduri în măsura în care ele se socot — și se socot — demers exegetic, demers al criticii de artă.

Or, chiar Eco — avizăm — după ce discriminează între variate deschideri, ajunge să se întrebe cum ar mai putea fi găsite, în situația receptării deschise, „garanțiile unui raport de comunicare care

Scanned with OKEN Scanner

să nu degenereze în haos", „un minimum de înțelegere garantată", „adecvarea dintre voința creatorului și răspunsul consumatorului" *. În genere, Eco se arată puțin interesat de *rezultatele concrete* ale receptării deschise, cu toate perlele ei ; am întîlnit, propriu-zis, un singur caz în care esteticianul, punînd între paranteze ideea sa a *«operei deschise» ca model abstract*, se apucă să inventarieze concret ce vede cineva într-o pictură anume, și să vorbească *aposteriori* inventarului. Cu acest prilej constată — fără a ne dezvălui, însă, criteriul — că jumătate din reacțiile în fața picturii în cauză, trăite și consemnate de privitor, nu se justifică, „nu au nici o legătură cu efectul estetic, ci sînt simple divagații persoanele sugerate de semne" **. Iată o restricție care îi va măguli, desigur, mai puțin pe practicienii interpretării deschise a *Mesei, Porții, Coloanei.*

Nu știm, prin urmare, în ce măsură și-l pot revendica pe Umberto Eco. Simpatia acestor comentatori ai lui Brâncuși merge de regulă către o „democratizare" exagerată a exercițiului critic, încît orice impresie personală să poată fi vehiculată în numele comentării operei ; orice va produce spontan mintea în preajma operei să capete „din oficiu" calitatea faptului de exegeză.

În primul rînd, cei ce se produc astfel, nu suportă *nici o limitare* a dreptului lor de a vorbi oricum — despre *Coloană,* de pildă : spun exact ce văd (după cum văd exact ce spun) ; așadar, teza „infinității de păreri", care s-ar justifica prin însăși forma *Coloanei,* purtătoare a unei infinități de informații... Această poziție exprimă un agnosticism critic deplin, căci, „elogiată" astfel, *Coloana* e pusă în situația de a nu mai comunica, propriu-zis, nimic. Dacă muzica ar voi să redea simultan toate sunetele — observă Eco — s-ar obține sunetul alb. „Dar sunetul alb care, logic, ar trebui să ne dea maximum posibil de informare, *nu mai informează absolut de loc...* bogăția de informație devine „zgomot" ***. Oare au reușit să reprezinte altceva

---

* Umberto Eco, *op. cit.*, p. 146—147.
** *Ibidem*, p. 155.
*** *Ibidem*, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

decît „zgomot" mărturiile despre perceperea *Coloanei* ca șir de oale și urcioare, cariatide, oameni ce se țin în cîrcă, trupuri de țărănci în rugăciune, păsări, cristale, streșini, stînci, temple aztece, scări, mătănii, etaje, ființe cu coșuri pe cap, cocoși, gîturi, coafuri de domnișoară etc. etc. ? Oare răspunderea criticii de artă în cazul *Coloanei* este de a ne convinge că acest tabel tinde glorios să crească la infinit ?

În al doilea rînd, cei ce-și lasă fantezia liberă savurînd, parcă, abolirea oricărui criteriu restrictiv, nu intervin măcar după aceea : nu fac *nici o diferențiere* valorică între impresiile pe care le recoltează, pasivi. Toate sînt aidoma, toate sînt notabile, căci nici una nu te obligă să zăbovești asupra ei ca asupra unui scop atins ; toate comportă aceeași considerație. E, aici, un eclectism critic deplin. Cum clauza unei ierarhizări calitative a impresiilor nu există, cum tatonarea și aflarea, presupunerea și descoperirea ajung indistincte, — este vădit că opera de artă poate fi abordată și comentată cu deplin succes fără nici o inițiere. . .

Desigur, nimeni nu poate interzice subiectivității să improvizeze pentru sine sub impulsul unei lucrări de artă. Dincolo de aceasta, însă, se creează senzația că înclinarea de a propune, în cazul unei lucrări de Brâncuși, nu o interpretare, ci un șirag de interpretări care de care mai verosimile la nivelul percepției, vine pur și simplu din faptul că interpretul în cauză, neștiind să distingă esențialul de neesențial, conservă toate dibuirile sale sperînd că, automat, prin actul consemnării tuturor „posibilităților de interpretare", ceea ce va fi fost cu adevărat important de spus, se va conține. Ceea ce reproșăm noi celor ce divaghează pe considerentul polisemiei formelor lui Brâncuși de la Tg. Jiu este confuzia între un demers exegetic conotativ și un demers exegetic denotativ în interpretarea *Mesei, Porții, Coloanei*. Furat de jocul sensurilor conotative (adiacente, colaterale), grăbindu-se să satisfacă anumite „valențe libere" — părelnice prin starea de incoactivitate semantică pe care o degajă, ce-i drept, formele lui Brâncuși —, comentatorul ajunge să piardă din vedere problema unei eventuale *semnificații de bază* proprii fiecăreia dintre lucrările de la Tg. Jiu.

Scanned with OKEN Scanner

Anumite semnificații de bază, cultivate expres de Brâncuși în cazul Ansamblului, există pentru bunul considerent că sînt... deductibile. Să precizăm numai în treacăt:

Pe de o parte, ele se impun exegetului atent o dată cu cercetarea *genezei* lucrărilor, a modului cum „regresează" ele *(regressus ad uterum)* spre arhetipuri cu funcții simbolizatoare constituite.

Pe de altă parte, ideea precumpănirii unor semnificații decurge din faptul că lucrările, la Tg. Jiu, sînt aservite unei *destinații* anume (funcției de comemorare a morților), o destinație aparent impusă lor din afară, dar, în fapt, *sinonimă cu vocația lor cea mai adîncă* pe linia valorificării și exprimării emoționale a lumii. Față de această vocație întru semnificare, vocație care tînjea ca simplă potență în imaginea unei mese, a unei porți, a unei coloane, dar pe care, iată, geniul lui Brâncuși o așază în plină lumină la Tg Jiu —, cealaltă vocație atribuită lucrărilor, anume de a întreține, prin presupusa lor heteromorfie, fiorul probabilist al cunoașterii moderne, pălește brusc: i se vădește implicit locul marginal într-o autentică exegeză.

În sfîrșit, o probă că *Masa, Poarta* și *Coloana,* la Tg. Jiu, nu *informează,* pur și simplu, printr-o multiplicitate de impresii ce emană ad-hoc de la ele, ci mai întîi de toate *semnifică* statornic ceva, derivă din constatarea *conexării* profund deliberate a celor trei lucrări sculpturale într-un ansamblu. Faptul articulării lucrărilor relevă satisfacerea în prealabil a unor rigori, așa zicînd, de sintaxă. Din punct de vedere semantic e dificil să crezi că efortul prelungit al lui Brâncuși de ordonare a *Mesei, Porții* și *Coloanei* într-un adevărat „discurs" artistic s-ar fi produs în lipsa discriminării între un sens cert, voit, și sensurile probabile ale fiecărei componente. La Tg. Jiu lucrările se leagă, definitoriu, prin semnificațiile lor de bază; restul — dacă e să admitem un rest — vine, ca importanță, *după aceea.*

Nu negăm că în epoca noastră, în raportul de consum estetic se manifestă tendința de a substitui chiar în actul critic denotației conotațiile; după cum nu negăm că acest lucru se produce și la adresa

sculpturilor lui Brâncuși. Întrebarea este în ce măsură o atare tendință, întrucît ajunge vogă, mai are vreme de scrupule, mai are timp să țină seama de cheia particulară a unei creații de artă cum este cea a sculptorului român, de atmosfera în care a fost ea zămislită. Admitem, e foarte adevărat, *Masa, Poarta, Coloana* pot satisface oricîte capricii ale privirii, operația reușește, — dar pacientul? ... Interpretările „deschise" nu prea teoretizează, cea ce *se pierde* în consecința demersului lor. Eco este interesat să constate doar faptul brut că, în raportul de consum, o sculptură brâncușiană provoacă o prodigalitate de percepții vizuale disjuncte; mai departe intervine... delimitarea subiectului, el nu-și mai pune problema dacă nu cumva acest exercițiu al privirii, întrucît absoarbe excesiv energiile contemplatorului poate să trădeze opera...

Demonstrația teoretică în măsură să dovedească primatul sau exclusivitatea interpretării „deschise" în asimilarea capodoperei lui Brâncuși nu s-a făcut. Din constatarea delicioaselor indecizii ale contemplatorului în fața configurațiilor *Mesei, Porții, Coloanei* nu rezultă de fel că aceste lucrări ar fi fost create expres cu scop de „școală a privirii". Și e greu să rezulte cu atît mai mult cu cît presupunerea unor statornice semnificații funciare ale lucrărilor nu interzice haloul conotativ, desfășurarea potențelor subiectivității consumatorului de artă; avizează doar. *Pasărea* mea — observa Brâncuși într-o destăinuire către Nicolae Titulescu — reprezintă de fapt o idee-cheie, un simbol. „Vreau ca pasărea mea să umple tot văzduhul, să exprime marea eliberare (...). De aceea, necuvîntătoarele mele nu se află în nici o carte de zoologie... Și tot astfel, ființele cioplite de mine, chiar dacă unele au nume, eu nu le pot atribui nici o *stare civilă*. Am căutat tot esența, caracterul profund, ideea personalității lor... care să fie simbol de puritate, de grație, de mister, de frămîntare, de avînt... Și am credința că dacă am putut smulge materiei adevărul ei, spiritul, și să-l cuprind în acea idee-cheie, exprimată în lemn, în marmură ori bronz, am aflat și calea spre cugetul și sensibilitatea aceluia care contemplă sculpturile mele. Și el va adăuga, din propriu lui spirit, fră-

Scanned with OKEN Scanner

mîntat, trezit spre frumos, o mulțime de impresii, de sugerări creatoare... Și va colabora, *se va înfăți cu mine* în acele clipe. Îmi va îmbogăți creația..." (271 p. 65—66).

Același Brâncuși spusese la Tg. Jiu : „Nu știți ce vă las eu vouă aici"... Evident, el conta pe participarea subiectivității privitorului la constituirea semnificației *dar nu fără inițiere*, nu mai înainte ca privitorul să fi preluat în sinea lui ideea simbolică a lucrării sculpturale ; el trebuia *să adaoge*... Or, ideea-cheie a capodoperei brâncușiene, profunda ei imanență semnificantă nu a fost relevată nici pînă azi ; spusele artistului la adresa ignoranței privitorilor din vremea muncii sale la Tg. Jiu au primit o prea îndelungată confirmare. Fără îndoială, înălțarea subiectivității receptoare pînă la nivelul unei creații artistice de geniu, așadar „formarea subiectului pentru obiect" a fost dintotdeauna un proces contradictoriu ; și totdeauna au proliferat pe acest fond derizorii interpretări spontane, punctele de vedere...

Dar decretarea tribulațiilor la o autentică analiză drept *formă optimală* de analiză, drept soluția modernă a criticii de artă în comentarea *Mesei, Porții, Coloanei* (teza „infinității de păreri") devine un mod de a prelungi *sine die* o stare tristă de lucruri, de a ne refuza necesara noastră înălțare, ca oameni, în spațiul genialității brâncușiene. Oare se poate teme cineva că această dreaptă înălțare ar epuiza capodopera, i-ar distruge infinitatea în adîncime ? Ar însemna atunci că buna asimilare a artei (prin inițiere, prin adecvare la universul spiritual al creatorului) desființează arta, că numai amatorismul o lasă intactă căci n-o implică decît ca pe un simplu pretext în desfășurarea umorilor sale.

Dacă neglijăm practicienii receptării „deschise" a lucrărilor lui Brâncuși — care nu-și justifică nicicum procedura —, se pare că un asemenea mod de interpretare a artei își caută, în alte cazuri, întemeierea teoretică în sfera filozofiei culturii, prin apel la conceptul de *stil al culturii*. „Opera deschisă", receptarea „deschisă" pot fi prezentate ca forme particulare prin care se manifestă grăitor *stilul cul-*

Scanned with OKEN Scanner

turii moderne. Argumentarea, întrucît este abilă, conduce la o dilemă : a nu accepta „deschiderea" înseamnă a nu accepta *realitatea* culturii de azi...

Ne pasionează putința filozofiei de a distinge un numitor comun, o anumită omogenitate sub aspect stilistic în cultura modernă. Ne pasionează însăși propunerea de a interpreta drept un simptom al omogenității polisemia artei, dispoziția spre ambiguitate în perceperea ei ; într-adevăr, în esență, practicarea „deschiderii" pare să reprezinte în sfera *cunoașterii sensibile* exact *același lucru* pe care îl reprezintă, în sfera *cunoașterii științifice* a epocii noastre practicarea strategiilor operaționale mai puțin laplaceene, — de la principiul nedeterminării din fizica cuantică pînă la teoria viitorilor din futurologie. Astfel (și, desigur, și altfel) în sincronia lor, cele două căi ale cunoașterii umane se dovedesc a fi solidarizate stilistic.

Ceea ce nu ne satisface este stoparea demonstrației în acest punct, adică îndată după consemnarea unei similitudini de „comportament" a căilor cunoașterii în interiorul culturii moderne. Faptul că în sfera artei proliferează azi criteriul polivalenței sensurilor, criteriu căruia i se poate afla un corespondent în programele cercetării științifice, exprimă *din interior* o anumită omogenitate stilistică a culturii moderne ; dar nu putem declara această trăsătură de stil ca proprie numai și numai culturii epocii noastre cîtă vreme omitem complet să comparăm culturile, omitem raportarea *în afară*.

Credem că o altă analogie — cu valoare de sistem de referință — trebuie numaidecît invocată : între stilul culturii de azi și *specificitatea stilistică a culturii arhaice*.

Se poate vorbi, după cum am mai arătat *, de o resurecție a miticului în cultura epocii noastre, de o deschidere a culturii de azi, ea însăși, spre potențele gnoseologice ale modului mitic de asimilare a lumii. A pune în evidență o atare punte inefabilă conducînd peste timp, — prin care două culturi rezonează și își răspund, o atare analogie nu

---

* Vezi Ion Pogorilovschi. *Gîndirea mitică în cultura modernă, în Viața românească*, 6, 1970.

este gratuitate „la nivel înalt", ci o cale de analiză de o deosebită consistență metodologică. Cultura arhaică devine implicabilă ca model (în sensul teoriei modelării) pentru descrierea și interpretarea unor caracteristici în curs de nuanțare ale culturii epocii noastre, din cercetarea *modelului* decurgînd — oricît de paradoxal ar părea — pînă și anumite rigori de comentare a stilului culturii actuale. Cum nu ne gîndim să tratăm acest subiect în cuprinderea sa —, să revenim, fără alte adaosuri, la cazul Brâncuși, la problema plurivocității capodoperei sale de la Tg. Jiu.

Dacă — să zicem — ar fi să contestăm culturii moderne o anume potrivire stilistică cu efortul *originar* de exprimare a lumii, creația lui Brâncuși, între marile creații ale secolului 20, s-ar afla probabil pe ultimul loc în ce privește fundamentarea unei atari contestații... Lui i s-a recunoscut sistematic și în variate chipuri arhaismul (— vorbim, bineînțeles, de un arhaism cu sens de soluție modernă în artă). În *acest sens* creației lui i se atribuie o adevărată funcție mesianică: „Brâncuși, aflat în centrul artistic al lumii — scrie Ion Frunzetti — a înțeles criza Europei care, într-o epocă de alienare, cum erau anii dinaintea primului război mondial, simțea nevoia să-și caute rădăcinile. El a priceput că Apusul, prea distanțat de aceste rădăcini, nu și le va putea găsi niciodată doar prin recursul exterior la exemplul artelor folclorice extraeuropene, al căror sens organic îl ignorau imitatorii lor idolatri, sau îl lăsau voit deoparte, și a oferit acestei Europe leacul căutării propriilor ei rădăcini, mai apropiate, în lumea vie a culturilor folclorice neasfințite, din părțile noastre, din orientul continentului, însă neunificat pe-atunci de formele culturii de tip «mass-media»" (87, p. 47—48). Sudarea la epocă, absorbirea în epocă a lui Brâncuși se face prin arhaismul său...

În acest context devine un vădit hiatus, o vizibilă ruptură de planuri — creată de lipsa de sistem a interpreților sculptorului — să descoperi plurivocitatea lucrărilor brâncușiene *ca pe un fapt aparte de observarea arhaismului artei sale*. Polisemia sculpturilor brâncușiene decurge natural din solidaritatea creației sale cu modul simbolic originar de decantare și exprimare a lumii, și se explică adecvat

Scanned with OKEN Scanner

numai întrucît e presupusă această natură a ei ; considerată abstract, ca simplă manifestare a unei dominante stilistice a culturii moderne, remarcarea polisemiei formelor brâncușiene ni se pare un act de suprafață, dacă nu cumva chiar o „șansă“ de a te înstrăina de operă.

Polivalența simbolului arhaic (consanguină polivalenței sculpturilor brâncușiene) este notorie în etnologie. „De altfel — notează Mircea Eliade — ceea ce caracterizează simbolul și-l deosebește de celelalte forme de cunoaștere este tocmai această coexistență a sensurilor“ *. „Polivalența aceasta e inerentă oricărui simbol cosmologic, care trebuie întotdeauna înțeles funcțional, el descoperindu-și sensurile prin nenumărate validări în toate nivelurile realului“ **. După cît se vede, problema polivalenței de tip arhaic nu e deloc simplă, în sfera mentalității „primitive“ simbolurile deținînd, într-un fel, roluri ordonatoare echivalente principiilor prime ale teoriei filozofice (Eliade vorbește de „polivalența și coerența“ unui simbol cosmologic). „Structura sintetică a gîndirii „primitive“ își găsește un excelent instrument de exprimare în simbol, care unifică niveluri felurite de realitate cosmică, fără ca prin aceasta să le „neutralizeze“ ***. Sau, în altă parte : bogăția de sensuri a simbolului „se explică mai bine dacă ținem seama de scopul fiecărui simbol : reintegrarea omului în Tot. Dar nu într-un Tot abstract, ci într-un corp viu, care să unească toate nivelurile realității fără să le anihileze“ ****...

Se va înțelege acum că interpretările „deschise“ formulate la adresa *Mesei tăcerii*, a *Porții sărutului*, a *Coloanei infinite* vor prezenta un real interes pentru critică, pentru Comentariul nostru, în măsura în care emană dintr-o intuire ori identificare corectă a *semnului* cu funcție simbolică, exprimat de fiecare componentă a Ansamblului ; aceasta înseam-

---

* Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Ed. Vremea, București, 1937, p. 29.

** Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*. Ed. Publicom, București, 1943, p. 86.

*** Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie...*, p. 29—30.

**** Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Ed. Fundației, București, 1943, p. 67—68.

Scanned with OKEN Scanner

nă : să nu se mai vehiculeze despre o lucrare brâncușiană tot ce poate trece prin minte în baza unei „imparțialități" exegetice fără de principii, ci să se comenteze în baza unui „cîmp simbolic" determinat de un *anume* semn simbolic.

Să luăm cazul *Mesei tăcerii* și cazul *Coloanei infinite* :

În primul caz, de regulă, *semnul* a fost identificat corect : *Masa tăcerii* este o *masă ;* alte identificări, după care, de pildă, cele două tăblii suprapuse de sculptor ar configura o moară ori, împreună cu scaunele, un sistem planetar —, pot fi socotite mai puțin reprezentative, chiar dacă interpreții le-au crezut absolut competitive într-un demers exegetic, propunîndu-le de-a valma cu observațiile provocate de identificarea corectă a *semnului.*

În cazul *Coloanei infinite,* însă, *semnul* s-a lăsat mai greu surprins, ori a vorbit mai rar. Desigur, între cei puțini care au identificat corect *semnul* și deci „cîmpul simbolic" emanat de imaginea *Coloanei fără sfîrșit,* se află Mircea Eliade : „Este remarcabil — scrie el — că Brâncuși n-a ales „forma pură" a columnei — care nu putea semnifica decît „suportul", „sprijinul" Cerului — ci o formă romboidală repetabilă la nesfîrșit care o apropie de *un arbore sau un stîlp acoperit cu crestături"* (s.n. — I.P.) (81 p. 15). Mizînd pe schemele și rețetele ei, critica de artă n-a fost de fel ispitită să urmărească preferențial o atare vocație de semn arhaic a *Coloanei,* în pofida faptului că arbori simbolici decorați ori crestați în coajă, prin persistența unor vechi ritualuri (de nuntă, de înmormîntare), sînt încă vii la nivelul culturii populare românești, iar unii stîlpi cu forme romboidale, creați în același plan al spiritualității folclorice, apar ca analogon ori ecou al arborilor ritualici... Este limpede în situația *Coloanei* că analizele prilejuite de identificarea corectă a *semnului* sînt mai slab reprezentate în corpusul comentariilor existente, copleșit de „femei cu coșuri pe cap", „temple aztece", „gîturi în etaje" etc.

Complementar identificărilor conștiente, *semnele* brâncușiene de la Tg. Jiu, prin prezența lor acolo ca simboluri de tip arhaic, au fecundat interpretarea „deschisă" fără ca ea măcar să bănuie ; aspecte concrete ale polivalenței simbolului arhaic ieșeau,

Scanned with OKEN Scanner

astfel, la suprafață în chip paradoxal, drept izbînzi originale cauzate prin generozitatea esteticii moderne. Dăm în acest sens un exemplu referitor la *Masa tăcerii*.

Despre lucrarea brâncușiană s-a zis că ar reprezenta — rememorăm —

1° — mîncatul, act ce reunește toți membrii unei familii, ori o prăznuire, un ospăț al unei colectivități umane mai largi (Petre Pandrea, Șt. Georgescu-Gorjan, V. Tsigal, Paul Petrescu) ;

2° — un focar al unității, un loc de regrupare spirituală, expresia unei comuniuni sufletești (Eugen Ciucă, V. G. Paleolog, Dan Grigorescu, Jacques Lassaigne) ;

3° — o reverberație a Cinei celei de taină, cenaclul celor doisprezece apostoli (Sidney Geist, Constantin Antonovici) ;

4° — un zodiac cu cele douăsprezece semne dispuse circular (Adrian Petringenaru, Radu Negru, Sidney Geist) ;

5° — un cadran solar, scaunele marcînd, prin distribuirea uniformă în cerc, orele (Adrian Petringenaru, Radu Negru, Sidney Geist).

Iată un conglomerat foarte modern de strădanii exegetice ; pare imposibil să-i găsești vreo coerență altfel decît printr-o teorie pornită anume să justifice incoerența, sau, cum se exprimă Umberto Eco, să certifice abordarea aceleiași opere „din perspective variabile care se exclud reciproc", — modalitate ce ar reprezenta o particularitate a receptării de azi...

Să luăm, însă, prestigiosul *Dicționar de simboluri* apărut la Paris în 1969 și să-l deschidem la simbolul *masă*. Citim :

„Masa, în sens curent, evocă actul de a mînca în comun [1°]... imaginea unui centru spiritual [2°]. Ea amintește, bineînțeles, cei doisprezece apostoli în jurul mesei Cinei de taină [3°] și, de asemeni, prin forma sa, cele douăsprezece semne ale zodiacului [4°] sau cele douăsprezece *aditya* indiene care sînt cele douăsprezece poziții ale soarelui [5°]" *.

---

* *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969, p. 729.

Să mai comentăm ? Iată că un singur simbol arhaic poate controla conglomeratul „perspectivelor variabile“ amintite ; acest simbol este tocmai *masa*... Dibuind interpretări, exegeții lui Brâncuși au reconstituit fără voie, sub vraja lucrării sculptorului, simbolistica ancestrală proprie unui *semn* bine definit. Ei nu au consultat dicționarul de simboluri la cuvîntul *masă ;* și, tocmai pentru că nu l-au folosit, interpretările lor devin grăitoare pentru emergența, răsunetul polivalenței de tip arhaic în actul modern al receptării „deschise“. Semnificațiile *prospective* s-au trădat ca semnificații *revolute*...

Desigur, nu orice reprezentare prin artă a unei mese recheamă la sine toate aceste semnificații. E o calitate prin excelență a *Mesei tăcerii*. Explicația ? Poate că s-a și observat o corespondență remarcabilă : cînd *Dicționarul* expune polivalența *mesei*, simbolul acesta e prezentat automat ca avînd forma *rotundă*. Pe de altă parte simbolul implică automat, ca pe un atribut al său, *douăsprezece elemente adiacente*, dispuse circular. De parcă s-ar vorbi de chiar *Masa* brâncușiană ! Lucrarea așezată de sculptor lîngă apa Jiului se înfățișează, așadar, perfect omologabilă ca simbol ancestral, ea *reeditează simbolul arhaic al mesei în tipicitatea lui structurală*. *Masa* brâncușiană dispare, propriu-zis, în *arhetipul* ei...

Dar să aibă *Masa tăcerii* — și nu dezvoltăm decît un exemplu elocvent pentru toate componentele Ansamblului — să aibă oare *Masa* de la Tg. Jiu menirea unei rubrici de dicționar de simboluri? Datoria unei rubrici de dicționar este să inventarieze nepărtinitor utilizările unui semn ; o face tocmai pentru rațiunea că în realitate semnul relevă sistematic — în funcție de contexte — ba unele ba altele dintre valențele sale, ori măcar își deplasează accentul de pe unele pe altele. Funcționalitatea simbolului arhaic este de fiecare dată *concretă ;* a urmări modul în care este el implicat într-un plan sau altul al realului, înseamnă de fapt să vorbești de o *validare* sau alta a lui...

Masa tăcerii nu poate fi — socotim — de o imparțială polivalență căci nimic nu îndreptățește să dăm întîietate unei valorificări *in abstracto*, scoase din context, a calității ei de simbol arhaic.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, acolo, la Tg. Jiu e natural să se releve *o validare* a calității ei de simbol arhaic, una, pentru un anume plan al realului, în raport cu o anume conjunctură: comemorarea morților... (De notat că toate componentele capodoperei — *Masa, Poarta, Coloana* — primesc, la Tg. Jiu, o validare concretă a puterii lor simbolizatoare din perspectiva *aceleiași* problematici a morții; grație acestui fapt, trei „cîmpuri simbolice", altminteri disparate, devin congruente)...

Să recapitulăm:

Față de interpretarea „deschisă", surdă la orice restricții, a *Mesei, Porții, Coloanei,* față de abordarea lor ca forme abstracte indefinite, ce se ipostaziază mereu și efemer în funcție de labilitatea perceperii —, am vorbit, mai întîi, atenți la o chemare imanentă artei brâncușiene, de necesitatea omologării formelor sale de la Tg. Jiu ca *semne* anume, fiecare cu funcționalitatea lui de simbol arhaic; *Masa, Poarta, Coloana,* prin geniul lui Brâncuși, se resorb în arhetipuri ca într-un rîvnit „pămînt al făgăduinței" semantice.

Dar rigoarea identificării corecte a *semnului* am tratat-o abia ca o primă disciplinare a jocului subiectivității contemplatorului. Căci, după cum s-a văzut, fiecare *semn* comportă propriul său „cîmp simbolic", are o polivalență milenară („cîmpul simbolic" al *arborelui,* semn la care subscrie *Coloana,* este pur și simplu imens; de aici — reflex inconștient — și comentarea ei mai amplă și mai amalgamată în textele interpreților). Apare, astfel, pericolul unei teoretizări abuzive, monografice în marginea *semnului* prin inventarierea cu scop în sine a diverselor sale valențe —, adică „peste capul" și prin neglijarea *funcționalității lui* concret instaurate. De aici nevoia unei noi disciplinări: în asimilarea *semnului* se impune nu etalarea imparțială, gen „dicționar", a *tuturor validărilor posibile* a puterii lui de a simboliza ci, tranșant, degajarea *acelei validări anume* produse la Tg. Jiu... A nu distinge, la un prim nivel, *semnele date,* de alte configurări spontane ale perceperii, a nu distinge, la un al doilea nivel al rigorii, faptul că genialul sculptor

Scanned with OKEN Scanner

operează, la Tg. Jiu, o *validare anume* a puterii lor de a simboliza —, acestea nu mi se par tocmai niște cuceriri ale actului critic modern. Sau, dacă e să socotim cultivarea „nedeterminării" drept o soluție generoasă oferită consumatorului de artă, o „democratizare" a înțelegerii artei, atunci măcar să deplîngem că mesajul Ansamblului întîrzie să se exprime, rotund și în stilul său caracteristic.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE INTERPRETAREA FILOZOFICĂ

Un mod în care Brâncuși a deconcertat sublim habitudinile criticii de artă rezidă în puterea creațiilor lui de a stimula meditația filozofică. Mai slab sau mai intens, în conștiința multor comentatori s-a închegat impresia că formele brâncușiene se înfățișează lumii subminate parcă în calitatea lor de sculpturi, spre a excela în aceea de universalii *sui generis*.

De unde această particularitate? Părerile diferă, — de la ideea că în lucrările de maturitate ale sculptorului domină un sens filozofic „imprimat voit operelor“ (90) pînă la credința că, de fapt, *noi* am ajuns să atribuim sens filozofic formelor sale, pradă unei tendințe moderne de „intelectualizare“ a receptării artei, tendință nu tocmai potrivită naturii esteticului.

Pericolul sacrificării specificului operei de artă scopurilor speculative logico-filozofice trebuie dezvăluit în cazul creației lui Brâncuși, căci sculpturile sale — simptomatic — întind această capcană comentatorilor. Unii dintre ei ajung prea liniar la un soi de metasemnificație —, de oarecare interes pentru gîndirea abstractizatoare, dar într-un chip ce dăunează relevării semnificației propriu-zis artistice a sculpturilor; acestea sînt transformate pe nesimțite în simplă „materie primă“ pentru filozofare. Așa, despre *Poarta sărutului*, despre emblema de pe stîlpii ei s-a spus — am văzut — că ar degaja ideea filozofică a unității și luptei contrariilor. Nu e greu să susții că și *Coloana infinită*

Scanned with OKEN Scanner

înfățișează unitatea și lupta contrariilor, anume ca unitate a continuului cu discontinuul. După cum și *Masa tăcerii* se poate prezenta gîndirii abstracte ca înfățișînd unitatea și lupta contrariilor, sub forma raportului dintre cetrifug și centripet... Dar, evoluînd pe această cale, oare ce nu dă expresie dialecticii lumii? Despre *Luceafărul* eminescian s-a scris similar *, pînă și cea mai umilă figură de stil poate fi denotată ca întruchipînd un raport de termeni contrarii, o „celulă dialectică" reflectorie, identică în ultimă instanță „celulei dialectice" a judecății logice **.

Constatînd apetitul pentru filozofare pe care îl creează spontan și statornic contactul cu lapidarele forme brâncușiene, e locul să cercetăm dacă prin natura ei, ori numai prin noi, opera sculptorului încalcă teritoriile constituindu-se cumva „prin derogare", adică în pofida vechii separații dintre modalitatea *teoretică* și modalitatea *artistică* de cunoaștere —, și ce poate să însemne aceasta. Comentarea lui Brâncuși reclamă, astfel, o reconsiderare a „contractului gnoseologic" dintre marile căi ale cunoașterii. O asemenea reconsiderare pare, de-altfel, să preocupe însăși cultura modernă, — dovadă că Brâncuși participă din plin la definirea stilului ei.

Asistăm, în cultura modernă, la un fenomen de *intelectualizare a artei,* iar pe de altă parte la unul de *senzitivizare a filozofiei.* Abordate solitar și superficial, fără deschiderea cuvenită spre marile lor implicații, cele două fenomene contrariază : primul — ca o abdicare a artei ; al doilea — ca o abdicare a filozofiei... În fapt, fenomenele — care probabil se înțeleg atît de bine unul pe altul ! — exprimă o evoluție naturală ; ele nu dizolvă *complementaritatea* căilor cunoașterii, ci se prevalează, numai, de

---

* „Este conflictul între universalul arhetipic și singularul efemer, conflict care constituie însăși dialectica vieții. Este conflictul între logos și patos...", Athanase Joja, *Logos și ethos,* Ed. Politică, București, 1967, p. 289.

** Ion Pogorilovschi, *Eminescu și geneza figurilor de stil,* în *Revista de filozofie,* 9. 1965.

ea într-un mod specific. Figurat vorbind, oare ce să fie astăzi mai pasionant de urmărit: „cazul" *filozofului-artist* ce speră ca din adîncul metaforei să-i răsară, ca din spuma mării, nu Afrodita, ci însăși Atena —, sau „cazul" celălalt, al *artistului-filozof* care, aflat în fața Afroditei, pare mai degrabă copleșit de sentimentul mării din care ea s-a putut zămisli ?...

Iată contextul în care creația lui Constantin Brâncuși apare ca *una dintre cele mai elocvente tensionări ale artei către filozofie.* Semnificativ: cel mai de seamă artist român al veacului este un artist-filozof, *tot așa* după cum cel mai de seamă filozof român al veacului este un filozof-artist... Greutatea — resimțită sistematic de a-l clasa pe Brâncuși în istoria sculpturii derivă mai ales de aici, căci, prin calitatea sa de artist-filozof, el e cel ce clasează sculptura, și o clasează cu tot cu geniile ei de primă mărime — Michelangelo, Rodin — socotind că nu de urmarea pildei lor era nevoie, ci de „ieșirea la mare": strămutarea acestei arte „distruse de artiști", cum zicea Brâncuși, pe un promontoriu temerar alungit spre puterea revelatoare a categoriilor, a principiilor. „Brâncuși — afirmă Giulio Carlo Argan — este înainte de toate un filozof, în sensul pur pe care-l avea noțiunea în antichitate" (82); „un artist care a reușit să exprime în formele sculpturii sale o esență primară și totală a realității, și voi spune îndată că nu înțeleg prin realitate numai natură, ci natura și istoria, spațiul și timpul" (5 p. 129).

Desigur, categorisirea lui Brâncuși drept filozof poate neliniști anumite rutini ale noastre, dar la urma urmei o atare idee nu vrea decît să sublinieze o evidență: abordarea operei brâncușiene — după cum am mai spus-o — reclamă comentariul filozofic cu o *vigoare unică* în toată sculptura universală (242). Raționalitatea acestei poziții de principiu decurge, am văzut, din însăși cercetarea tendințelor căilor cunoașterii în epoca noastră.

Pe de altă parte e de notat circumspecția profesorului Argan: el prezintă tranșant calitatea de filozof ca fiind definitorie pentru Brâncuși, dar cu clauza tacită ca sensul termenului să reflecte

Scanned with OKEN Scanner

modul de a filozofa propriu copilăriei omenirii. Evident: atunci, în timpurile aurorale, iubirea de înțelepciune creștea, fără culpă, din fondul genuin, încă nediferențiat, al teoreticului și artisticului. Schisma gnoseologică, ruperea declarată a explicitului de implicit, avea să vină abia apoi, insuflînd filozofării cunoscuta veleitate de a se construi riguros teoretic. Hegel, îndeosebi, delimitează și definește în acest sens filozofia: să întrunească condiția „gîndului ca gînd", a gîndului care a depășit stadiul exprimării implicite, metaforice, forma „filozofiei populare".

Fără îndoială: tendința spre abolirea condiției originare a filozofării nu poate fi apreciată *concret-istoric* altfel decît ca imperioasă, dar iată că dichotomia gîndire explicită—gîndire implicită, din criteriu infailibil cum o voia Hegel, devine, în epoca noastră, mai puțin exclusivistă în desemnarea a ceea ce este filozofie. Filozofia, astăzi, nu se mai ahtiază după o atare puritate, — și n-o face din nepăsare. Bergsonismului, cotat — grăitor, oricum — ca doctrina cea mare a acestui secol, i se recunoaște — inclusiv de către gînditori marxiști — calitatea de „filozofie plasată la granițele artei"; existențialismul, cu ponderea lui recunoscută în filozofia de azi, se structurează și el ca gîndire vădit permeabilă modalităților artei, unei insolite „funcționări" în scopurile filozofiei a valorificării emoționale a lumii. Așa cum arătam, tipul filozofului senzitiv, al filozofului-artist se face prezent mai mult ca oricînd în sondarea esențelor ultime, tulburînd liniștea unei mai vechi decretări asupra conceptului de *filozof*. Dealtfel, credința îndelungată a filozofiei că s-ar putea împlini pe sine ca gîndire în exclusivitate explicită, pare, retrospectiv (după cum se conștientizează azi) mai de grabă o ambiție a ei decît fapt dovedit, — fie și numai pentru considerentul că umanitatea, în seea ei de cunoaștere, uită sistematic să asimileze *ca atare* — ca „simple" sisteme explicative — doctrinele filozofice...

Dar ceea ce interesează în mod deosebit, din perspectiva Comentariului nostru, este faptul că prestanța „gîndului ca gînd" — a cărui carieră în istoria filozofiei este cea care este — se resimte vizibil, de la o vreme, de interesul remarcabil pe care intelec-

Scanned with OKEN Scanner

tul dezvoltat al omului modern l-a recîștigat pentru *mitic*, — această tehnică *sui-generis*, originară a filozofării, căreia i se conferă acum o aureolă unică : „Nu există nici un fenomen al naturii sau al vieții umane care să nu se lase semnificat mitic“ — scrie Ernst Cassirer *. Mai recent, și de pe alte poziții, Roger Garaudy parcă l-ar completa : „Ceea ce ne spune mitul prin simboluri nu poate fi redus la o expunere prin concepte. Această deosebire este fundamentală“ **. Filozoful francez teoretizează, în epoca noastră, necesitatea unei ridicări lucide de la concept la simbol mitic, ca la un adevărat „al treilea sistem de semnalizare“, dat omului. „Al treilea sistem de semnalizare ne interzice atașamentul obtuz față de ceea ce există deja. Definirea mitului ca limbaj al transcendenței nu înseamnă negarea rațiunii, ci depășirea dialectică într-o rațiune conștientă de necesitatea de a se transcende întotdeauna pe sine însăși, împreună cu ordinile provizorii deja constituite de ea“ ***. Și dacă lucrurile se prezintă astfel, ce s-ar putea spune despre specificul filozofiei actuale ? Sub aspectul *modalității*, filozofia trăiește o *anamneză* a condiției originare și o trăiește, semnificativ, tocmai prin tendințele sale de „avangardă“, inclusiv anumite direcții în interiorul gîndirii marxiste.

Iată, încă o dată, de ce Brâncuși poate fi numit *astăzi* filozof : cum în chiar felul modern de a concepe actul filozofării (sub aspectul instrumentului) miticul pare să fie presupus ca model (lucrul este posibil pe bazele riguroase ale teoriei modelării ; paseismul în această privință evidențiază doar cum poate eșua tentativa), Brâncuși nu mai evocă — cum se tot spune — doar tipul de înțelept antic încă legat ombilical de mit și deci „pasibil“ de exprimări figurate, ci și filozoful-artist contemporan, ale cărui tentative de devansare a limitelor teoreticului rezonează necesar de același „mod categorial prești-

---

* E. Cassirer, *Was ist der Mensch ?* Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960, p. 92.

** Roger Garaudy, *Marxismul secolului XX*, Ed. Politică, București, 1969, p. 176.

*** *ibidem*, p. 178.

inţific“ pe care îl exprimă mitul şi de la care se revendică formele lui Brâncuşi ...

Pe acest fond putem să ne concentrăm acum asupra naturii concrete a elementelor de exegeză filozofică implicate de interpretările operei lui Brâncuşi. Vom avea în vedere sfera largă a creaţiei brâncuşiene, în scopul unei mai bune particularizări la cazul Ansamblului.

1. După cum am mai amintit, se poate vorbi de o predilecţie a comentatorilor : aceea de a invoca spontan şi cu toată dezinvoltura, în referirile lor la diferite sculpturi, idei şi doctrine filozofice notorii. Căutarea unor puncte de sprijin în gîndirea filozofică constituită este, pentru exegetul lui Brâncuşi, un comportament natural. De regulă, însă, invocarea filozofiilor se face atît cît să se depăşească dificultăţi de moment ale interpretării ; pe ansamblu, comentarea moştenirii artistului iese mai mult *agrementată* prin atari trimiteri la filozofi decît *închegată* în menirea ei de a verbaliza o viziune a lumii. Eterogenitatea trimiterilor am ilustrat-o încă în capitolul *„Idolii“ baconieni ai exegezelor la Brâncuşi*. Stabileam acolo că singurul lucru elocvent ce poate rezulta din considerarea acestei mase de referiri la filozofi este faptul că, involuntar, ele ajung să configureze două mari clase : una a referirilor ce privesc perioada de început a gîndirii filozofice şi alta a referirilor la perioada modernă ... Dar aceasta este o elocvenţă în alt plan.

În cazul particular al Ansamblului comemorativ de la Tg. Jiu trimiterile ocazionale la gîndirea filozofică, am văzut, nu lipsesc, începînd cu pomenirea presocraticilor, a lui Democrit ori Vasile Pârvan, apropo de *Masa tăcerii*, şi terminînd cu aluziile la Goethe sau Conta, prilejuite de *Coloană*. Observăm o caracteristică : accentul se strămută acum pe gîndirea filozofică românească. Faptul merită semnalat căci, în genere, critica — mai ales cea străină — se mulţumeşte să recunoască Ansamblului o ascendenţă românească judecîndu-l *doar sub aspectul formei*. Or iată că intenţii disparate de a degaja filozofia imanentă acestei creaţii se dovedesc convergente în indicarea unei rudenii *de conţinut* pe aceeaşi direcţie.

Scanned with OKEN Scanner

Dealtfel, între utilizarea motivelor plastice românești și afirmarea unei viziuni românești a lumii prin capodopera brâncușiană, numai ignoranța criticii a putut crea o ruptură de planuri.

2. Pe lîngă referirile de scurtă aplicabilitate, ce-și epuizează rostul între limitele comentării izolate a unor sculpturi brâncușiene, există și exegeze ce așază *întreaga* creație a sculptorului sub semnul unificator al unei atitudini filozofice.

Ceea ce se remarcă pe ansamblul acestei categorii de interpretări este o nouă polarizare, vădit contradictorie : mulți atașează arta lui Brâncuși, într-un fel sau altul, unei *viziuni eleate ;* mulți alții, dimpotrivă, o revendică, într-un fel sau altul, *viziunii heraclitiene.*

„Ceea ce natura nu termină niciodată a devenit operă finită la Brâncuși : cu toată mișcarea lor înscrisă, operele lui rămîn eleate. Lipsa lor de constrîngere este absolută. Ele atîrnă într-un echilibru fără sprijin. Iar finisarea lor șlefuită le dă o puritate statică față de un centru imemorial ; operele lui majore sînt inundate de o lumină neatinsă. Ca săgeata lui Zenon sub soarele Mediteranei, ele se odihnesc în destindere“ (290). În același spirit, alți comentatori — Dan Botta (14 p. 60—61), Marcel Brion (32 p. 181), Pierre Guéguen (119), Gaëtan Picon (241) etc — fac trimitere la imobila lume a ideilor platonice. „O viziune static eleată a lumii“ în arta sculptorului identifica și Dan Hăulică (127), ori Mircea Deac ; acesta din urmă condamnă, însă, eleatismul formelor brâncușiene : „El [Brâncuși] a văzut omul, natura, societatea, universul ca elemente statice, izolate. Le-a privit metafizic — fără nici o concordanță între ele. Brâncuși nu a înțeles mișcarea, ca esență a realității, a naturii și societății — nu a sesizat transformarea continuă a naturii și societății, nu a înțeles contradicțiile care determină mișcarea și transformă lumea“ (67).

La antipod, același Brâncuși se relevă ca un artist obsedat „pe viață“ de gîndul exprimării mișcării, a zborului, ca și cînd ar fi fost vorba de exprimarea adevărului ultim. Sculptura lui apare, definitoriu, cinetică și pyrică totodată, parcă reeditînd

ideea heraclitiană a focului (195 p. 31). René Huyghe, după ce observă că, de la o vreme, arta se arată foarte preocupată de a pune în evidență energia, viteza, dinamismul, tensiunea, — scrie : „Sculptura ... nu a putut să nu reflecte această evoluție surprinzătoare : marele precursor pare să fi fost Brâncuși. Dealtfel, n-a utilizat el curburile de flexiune și de tensiune pentru a reda poezia elanului și a jetului ? Odată cu el sculptura nu se mai mărginește, ca la Carpeaux sau Rodin, să sfideze datul static prin evocarea mișcării ; ea îi exprimă principiul generator ...“ (131 p. 243). La rîndul său, Frank Popper, în *Naissance de l'art cinetique* se referă semnificativ la sculptorul român analizîndu-i tematica mișcării, tipurile de mișcare (258). Să adăugăm că Brâncuși, în atelierul său parizian, își montase unele lucrări pe socluri lent rotitoare : *Începutul lumii, Miracolul, Leda, Peștele, Prometeu*. Întrucît nu a pătruns determinarea *dinspre mesaj* a acestor tăcute pivotări (sculpturile pomenite sînt sculpturi ale unor treceri în altceva, promisiuni ale devenirii), George Oprescu se declara surprins neplăcut, ca de o etalare comercială (177) ; dar, în mișcarea artistică a epocii, cinetismul brâncușian a avut ecouri fecunde ; celebrele *mobile* ale lui Calder par să fie, chiar ele, urmarea unei lecții deprinse de la Brâncuși (191). „Brâncuși a creat prima etapă a unei *sculpturi cinetice* care recompune și reunește toate mișcările“ (281).

Mai de aproape ne interesează mărturia după care sculptorul român gîndea că însăși *Coloana nesfîrșitului* ar fi putut să fie rotitoare (201). Combinarea avîntului ei vertical cu o pivotare abia perceptibilă în jurul axului ar fi creat o stare aparte. Ne închipuim cum, mai ales în nopțile înstelate, urnirea blîndă a *Coloanei* în cer — abia resimțită cu palmele — ar fi refăcut sentimentul — atît de caracteristic altădată — al participării omului la mișcarea siderelor, la ritmul cosmic ... Ar fi fost ceva mai mult decît impresia unei ascederi infinite. Exegeza trebuie să țină seama de acest „amănunt“ : visul brâncușian al unor coloane fără sfîrșit rotitoare. Căci, uneori, căutîndu-i-se semnificația, *Coloana* de la Tg. Jiu a fost prea repede aliniată credinței în nirvana, într-un țărm supramundan, credinței într-o eliberare sufletească anihilantă a lumii. Or, trăirea empatică a

Scanned with OKEN Scanner

unei coloane fără sfîrșit rotitoare, valorificarea ei emoțională, are darul *să împlînte în acest cosmos* omul, îl solidarizează lumii în chip plenar. Reluînd liber cuvintele lui Blaga, chiar în cazul avîntatei *Coloane* s-ar putea vorbi de un sentiment al „transcendenței care coboară" (care se fixează de trupul acestei coloane) poate mai mult decît de o chemare la ea a transcendenței. Ca în *Luceafărul*...

Dar să revenim :

Este arta lui Brâncuși de factura viziunii eleate a lumii ? Este ea heraclitean ă ? Mai aproape de adevăr socotim această densă observație a lui Eugen Schileru : „Niciodată coincidența contrariilor, niciodată impresia de eleat și de heraclitean, de superbă liniște, nu s-a împletit în una și aceeași imagine cu impresia de curgere, cu impresia de fluiditate, ca în cele mai frumoase sculpturi brâncușiene" (275, p. 155)...

Propunem, ca pe un mod de a argumenta valabilitatea acestui ultim punct de vedere, strămutarea discuției în alt plan :

Este Brâncuși un sculptor însetat de puritatea formelor *abstracte, geometrice* ? Sau este el un sculptor al *organicului*, al *elanului vital* ?

Și aceste caracterizări opuse au făcut carieră (și este evident că în ele se reflectă prima polaritate) :

Lucian Blaga, în 1925, atribuia artistului o „bărbătească tăgăduire a realității" în sensul unei „porniri spre esențial" ce va deveni definitorie pentru noul stil în sculptură (13 p. 120). Corneliu Michăilescu, în 1928, observa că artistul „de predilecție se servește de forme geometrice precum : ovalul, elipsa, cilindrul etc." (154), Dan Botta, în 1936, vorbea de un brâncușian „dor de geometrie", de o „pasiune pentru formele abstracte — lumea privită ca o construcție gratuită a inteligenței —" (14 p. 60)...

Prin cealaltă optică — luăm exemplele la întîmplare — în ce privește formele izvodite de sculptor se remarcă, dimpotrivă, „o acută perfecțiune organică (deși au fost considerate pe nedrept abstracte)" (90) ; adevărata abstracție a acestui „anatomist în căutarea misterelor de ordin ontologic" ar fi, de fapt, exprimarea elanului vital : „o focă văzută de Brâncuși e totodată mult mai puțin și mult mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît atît : este elanul vital surprins prin cîteva linii a căror sobrietate marchează o întreagă forță virtuală“ (2). Între modul cum explică însuși Bergson, în *L'Evolution creatrice*, elanul vital * și *Coloana fără sfîrșit*, putința unei apropieri stă oricînd la îndemînă ...

De bună seamă, a fi atașat, în interpretarea lui Brâncuși, uneia sau alteia dintre aceste optici, nu este un fapt oarecare ; în funcție de natura opțiunii se structurează implicit metodologia comentării, cu toate urmările ce decurg de aici :

De la credința criticului în „setea de geometrie“ brâncușiană emană înclinarea de a căuta mesajul artei sale în chiar traseele geometrice decompozabile, în analiza proporțiilor și numerelor. În numele descoperirii semnificației, se fac eforturi de decodare a unui presupus simbolism numeric, sau, oricum, se crede că în anumite mărimi și raporturi ar sta taina formelor lui Brâncuși ...

De la credința criticului în *setea de organic* brâncușiană emană, dimpotrivă, încercarea unor chei operante „în marginea“ rigorii logice ; actul critic, ca act de cunoaștere, dă acum curs nevoii de a se construi pe sine nu *more geometrico*, ci ca „pendulare“ între rațional și zona de umbră, abisală a conștiinței, din care par răsărite — ca icebergurile — sculpturile lui Brâncuși. Se face apel la „mume“, la ideea goetheană a plantei primare, la arhetip (termen de largă uzanță dar atît de greu de explicat teoreticește), la rudimente de intuiționism. „Opera lui Brâncuși nu e accesibilă înțelegerii directe, adică acelei inteligențe atît de discreditată de Bergson. La înțelegerea operei lui Brâncuși se ajunge prin treptele unei cunoașteri ascensionale, în care fiecare treaptă e o despuiere, o dezbrăcare a simțirei de falsele podoabe ale conștiinței logice, cu care Omul, crezînd că o înfrumusețează prin veacuri, nu a făcut decît să o denatureze“ (218) ...

Așadar, sînt formele create de sculptor geometrice sau biotice ? Strămutată în acest plan, problema

---

* „un *élan originel* de la vie, passant d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiare des organismes développés qui forment entre les termes le trait d'union“ (p. 95).

mai veche (sculptură eleată sau sculptură heraclitean ă) se limpezeşte prin aceea că acum apare încă mai dificilă alegerea. Filozoful culturii Wilhelm Worringer găsea că între asemenea poli se dispută întregul demers artistic uman ; există — remarcă el — un fundamental dualism al trăirii estetice : instinctul de abstractizare, pe de o parte, şi instinctul de intropatie, pe de alta. „Aşa cum instinctul de intropatie, ca premisă a trăirii estetice, îşi găseşte satisfacţia în frumuseţea organicului, tot aşa instinctul de abstracţie îşi află frumuseţea sa în anorganicul care neagă viaţa, în domeniul cristalin, în general vorbind în orice legitate şi necesitate abstractă* ; (simpatia lui Worringer merge vizibil spre instinctul de abstractizare). Or, iată că disputa considerată fundamentală pentru interpretarea întregii istorii a artei omeneşti, se poartă în chiar privinţa creaţiei lui Brâncuşi.

Soluţia ce integrează necesar, în scopurile exegezei, cele două optici polare este acum mai bine reprezentată decît la nivelul disputei eleatism-viziune heracliteană. Simptomatic, în creaţia sculptorului român, marea aventură umană care a fost şi rămîne arta — aventură gîndită în globalitatea şi antinomiile ei — îşi află *un model* plenar, — altă cauză pentru care Brâncuşi rămîne — cum se exprimă Herbert Read — mereu şi prin excelenţă un izolat faţă de curentele artistice ; este al tuturora şi al niciunuia :

Revendicată de cubişti, arta sa poate să pară, într-adevăr o lecţie magistrală în acest sens, după cum poate fi dovedită ca diametral opusă cubismului. „.. De fiecare dată cînd sculpta un cap de om, o pasăre, un peşte, Brâncuşi încerca să exprime forma *organică* în acea despuiere a sa care semnifica prin ea însăşi modul de existenţă a subiectului, realitatea sa esenţială. Că în cursul acestei întreprinderi a ajuns adesea la forme care sînt *geometrice* sau chiar abstracte arată pur şi simplu înrudirea scopurilor lui Brâncuşi cu cele ale lui Cézanne", diferite creaţii brâncuşiene fiind „ilustrări frapante

---

* Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

ale unei arte ce caută să interpreteze natura prin cilindru, sferă și con. Și într-adevăr — conchide Herbert Read — se poate spune că Brâncuși a înțeles mai bine intențiile lui Cézanne decît oricare pictor cubist" (s.n. — I.P.) (266 p. 119). Dar sculptorul — observă în același pasaj istoricul de artă englez — a respins revoluția cubistă. „El nu a rupt niciodată unitatea imaginii percepute pentru a-i reconstitui fragmentele într-o construcție liberă. Din contră, întregul său efort viza să apere integritatea experienței vizuale originale, inocența stării de conștiință primordiale" . . .

La fel, într-o amplă lucrare, Jeack Burnham, divizînd metodic sculptura modernă în geometrică și vitalistă, acordă următorul loc lui Brâncuși : „Istoria sculpturii moderne între Rodin și Moore este istoria unui conflict cu totul absurd între cele două principii : vitalismul și geometricul — o luptă care uneori s-a desfășurat chiar în conștiința artistului. Așa s-a întîmplat la Brâncuși . . ." (33 p. 73). Burnham găsește o serie de lucrări brâncușiene reprezentative prin calitatea lor de a fi „geometrizante și biotice totodată" (33 p. 314).

Trecînd — explicabil — din conștiința artistului în conștiința percepătoare a criticului, „lupta" dintre geometric și biotic renaște și în interpretarea Ansamblului. Capodopera de la Tg. Jiu e numită — de unul și același comentator — ba „un Număr" (216), un „gînd de simplă simetrie străbună" (207), ba un elogiu adus vegetalului (189) —, în sfîrșit, mai recent, criticul în cauză pare hotărît : Din transpunerea în cifre a întregului Ansamblu — scrie el programatic — „ar putea să rezulte un cît de proporții implicit legilor *Sectio Aurea* — ei și calculelor de la Fibonacci la Zeysing care conduc la numărul ideal și mistic 1,618 etc. . . . dar un cît propriu lui C. Brâncuși și Trilogiei din Tîrgu Jiu — în totalitatea ei o operă sculpto-arhitecturală bazată pe număr, deci pe ritm, treabă de aritmetică și de muzică. Acesta ar fi întîiul tîlc al Trigemenei din Tîrgu Jiu, celelalte tîlcuri — cu puține și fericite excepții — nefiind decît chei încă false ce se încearcă în zădărnicie pe un zăvor încă inviolabil, nedescifrat" (204). După cît se vede, V. G. Paleolog laudă instru-

Scanned with OKEN Scanner

mentul matematic — incontestabil în perfecțiunea sa — dar totodată îi afirmă limitele : cumva dezarmat, exegetul român bănuie tîlcuri ale capodoperei brâncușiene a căror pătrundere comportă o altă metodologie . . .

Să facem acum un nou pas. Să „degradăm" încă o dată discuția pe care o socotim de o deosebită valoare euristică : sculptură eleată sau sculptură heracliteană ? Prin adăogarea acestei noi coborîri în concret se relevă mai bine cum o polaritate — ce rămîne în esență aceeași — separă mereu interpretările, indiferent de nivelul de abstractizare, de maniera particulară în care sînt ele formulate. Așadar :

Sînt creațiile plastice brâncușiene *sferice* sau *clepsidrice* ?

O primă și amplă serie de observații am rezuma-o ca remarcînd închiderea în sine a sculpturilor artistului, tendința spre sfericitate, centripetă, care le face cumva refractare colaborării cu spațiul ; forme la suprafața cărora detaliile se topesc, rămîne doar materia convexă ca o pleoapă, evocînd infinitesimal bucuria unei „prăbușiri gravitaționale" spre nucleul primar . . .

O altă serie de observații — datorate ades, la acest nivel al discuției, acelorași comentatori — am rezuma-o ca remarcînd impulsul sculpturilor spre ruperea de sine, tendința spre clepsidric, centrifugă ; formele se preling în ambianță pînă în pragul scizi-parității, desfășurînd, pe locul — altă dată ocrotit — al nucleului, incredibile gîturi ; materia sculpturală migrează spre extremități, detaliile se dizolvă în linii de fugă iradiante evocînd infinit bucuria unei „expansiuni metagalactice". (Ni s-a întîmplat, în fața unei *Păsări în spațiu*, să-i zicem spontan *Deplasarea spre roșu*, — cuvinte prin care astrofizicienii constată în spectru expansiunea universului . . . De notat că „păsările în spațiu" brâncușiene, prin modul cum artistul rezolvă, după lungi căutări, detaliul „piciorului", apar nu ca simpli bolizi fusiformi, ci ca un soi de clepsidre trăind o maximă tensionare ; ele sînt mai de grabă expresia unei cuprinderi a spațiului, decît expresia unei translări în spațiu) . . .

Scanned with OKEN Scanner

Împărțindu-se între aceste două alternative, exegeza a căutat, totuși, să afle, printre creațiile lui Brâncuși, o *formă generică, reprezentativă* pentru întreaga operă a sculptorului . . .

Mai categoric, poate, decît oricare, forma rezumatoare a geniului brâncușian a indicat-o un alt sculptor : Henry Moore. Brâncuși — spune Moore — s-a transformat în martir pentru o singură formă, cea de ou ; forma oului este substratul artei sale (138) . . .

Dar oare nu este, nu apare oul tocmai ca formă „tranzitorie", mediatoare între sferic și clepsidric ? (În ovoidele sale cele mai pure — *Sculptură pentru orbi, Începutul lumii* — Brâncuși a simțit nevoia să alungească forma — față de un ipotetic model natural — alungire al cărei efect depozitar de mesaj se comunică mai ales la palparea cu ochii închiși a lucrărilor). Abstras, desigur, în sinea lui, nu enunță oul, totodată, obiectivarea virtualității lăuntrice, nu este el deopotrivă centripet și centrifug ? Oare nu este geometric și biotic . . . eleat și heraclitean, — adică expresie a desăvîrșirii statice și, tot atît, a devenirii ce „deplasează liniile" ?

Iată că o întreagă serie de dileme, de calificări contradictorii pe seama sculpturilor lui Brâncuși — și care privesc, nemijlocit ori mijlocit, filozofia imanentă artei sale — focalizează elocvent și pot să coexiste într-o unică formă plastică, iar forma în cauză este tocmai cea desemnată — de Ezra Pound încă în 1921 — ca reprezentativ brâncușiană ! „Nu știu prin ce perifrază metaforică să redau legătura acestor ovoide brâncușiene cu restul creației lui Brâncuși. Provizoriu le-am putea numi chei pentru lumea formei — nu pentru lumea formei lui Brâncuși, ci atît cît a aflat el din lumea formei. Ele conțin, sau implică, sau ar trebui să implice triunghiul și cercul" (259).

În climatul unei critici arhetipale — climat pe care îl cultivăm în acest Comentariu — apare astfel verosimilă tentația de a considera simbolica oului drept cheie de boltă a însăși poziției filozofice brâncușiene și de a judeca opera artistului, cumva, *funcție de ovoid. Prometeu*, de pildă, apare ca „abatere" a formei ovoidale spre sferic ; retrăgîndu-se ermetic în sine, masa sculpturală neantizează trăsăturile feței, desființează privirea, strigătul, auzul, așadar

comunicarea cu exteriorul ; capul titanului pedepsit de Zeus e o zăvorîre în lăuntric, — oglindire interioară într-un chin fără ieșire . . . *Principesa X* apare ca „abatere“ a formei ovoidale în celălalt sens, spre clepsidric ; lipsesc și aici detaliile fizionomice, — de astă dată anulate de fuga largă a liniilor ; totul e un grumaz curb, mult alungit, emanînd puternic dorința oglindirii în afară ; o contemplare într-o apă nevăzută a propriei iviri în lume . . .

Dar Ansamblul ? Comportă el vreo „abatere“ grăitoare în privința mesajului ?

Ceea ce se remarcă de îndată aici este natura — am zice — sistematică a utilizării ambelor tipuri de forme desemnate de noi ca „abateri“, și încă luate în expresia lor pură sau aproape pură ; mai mult, nu numai întregul, dar și părțile capodoperei se relevă a fi subsisteme plastice unitare ce conjugă „abaterile“ :

— *Masa tăcerii* e un bloc de piatră *circular* (circularul și sfericul exprimă același simbolism *) înconjurat de forme *clepsidrice ;*

— la capătul unei alei de forme *clepsidrice*, vegheată din lături de forme *clepsidrice, Poarta sărutului* etalează mari embleme circulare ;

— *Coloana,* în sfîrșit, deconcertează prin ambiguitate structurală . . .

Între Ansamblu, regrupare de „abateri“ explicitate, și ovoid, formă de referință în care „abaterile“ subsistă sincretic, relația, sub aspectul abstract al semnificației, trebuie să fie foarte strînsă. În ce ne privește, afirmăm o identitate de esență între capodoperă și *forma formans brâncușiană.* Desigur, ne mișcăm aici pe un teren în bună parte speculativ. Dar nu direct din aceste observații vom deduce semnificația capodoperei. Voim doar să punem oarecare ordine în problema orientării filozofice imanente Ansamblului de vreme ce ne-am ciocnit de atîtea păreri contradictorii.

---

* *Sphère :* Même symbolisme qui le cercle ; elle est le cercle dans l'ordre des volumes“. *(Dictionnaire des symboles,* Robert Laffont, Paris, 1969, p. 721).

Scanned with OKEN Scanner

Este natural, în acest caz, să ne intereseze mai de aproape cum se poate valorifica sensibil, adică în expresie artistică, oul ca *formă filosofală*.

De un real ajutor în acest punct este o „tulburătoare apropiere" — pe care o constată Basarab Nicolescu — între Brâncuși și Ion Barbu : „Viziunea barbiană a increatului — scrie interpretul poetului — capătă o deplină conturare artistică în *Oul dogmatic*, poem ce posedă tulburătoare similitudini cu sculpturile lui Brâncuși *„Începutul lumii* și *Noul născut"* (169 p. 61). „Versurile barbiene sînt, datorită conținutului lor intelectual-abstract deosebit de rafinat, de complex, aproape imposibil de vizualizat... Cu *Oul dogmatic* se produce însă un miracol, spiritul brâncușian întîlnindu-se cu cel barbian în cristalizări identice în esență, distincte doar în întruchiparea lor formală, în vers și în marmură. Subtila geometrie comună a făcut, poate, posibilă coincidența" (169 p. 66).

De bună seamă, din perspectiva exegezei lui Basarab Nicolescu prezenta interes considerarea *Începutului lumii* ca *vizualizare* a *Oului dogmatic* barbian ; din perspectiva comentariului nostru prezintă interes alternativa răsturnantă : considerarea *Oului dogmatic* ca *verbalizare* a *Începutului lumii,* a oului brâncușian și, întrucît credem într-o anume identitate de esență a ovoidului cu capodopera lui Brâncuși —, *ca verbalizare a acesteia.* Subliniem : nu paralelizăm aici, cum s-ar părea, semnificația oului la Brâncuși și la Barbu ; ne interesează propriu-zis în ce constă *soluția metaforică* a lui Barbu, adică modul cum transferă el în expresie poetică ceea ce îi relevă contemplarea oului.

Oricît ne-ar ispiti — prin elocvența ei în planul exegezei noastre — ne abținem să prezentăm în detaliu materia poetică din *Oul dogmatic*. Ajunge să consemnăm versul-cheie al poemului de la care, de altfel, se revendică celelalte. În termenii genialului poet român contemporan lui Brâncuși oul este

Palat de nuntă și cavou

Aceasta e, condensată, soluționarea barbiană.

Ansamblul de la Tg. Jiu noi îl vedem comunicînd artisticește printr-o soluționare — *mutatis-mu-*

tandis — identică ! Vom dovedi, în altă parte a Comentariului, că nu e vorba de o consonanță întîmplătoare, ci de una determinată stilistic, prin apartenența celor doi mari artiști la un spațiu spiritual comun, la aceeași matrice. Oricum, pînă atunci să reținem : „Palat de nuntă și cavou", versul ermeticului Ion Barbu, rezumă o explicație posibilă a capodoperei lui Brâncuși . . .

3. Se întîmplă, după cîte se vede, faptul paradoxal că interogarea ceva mai sistematică asupra viziunii filozofice brâncușiene împinge în umbră procedeul referirilor la filozofiile culte, minimalizează valoarea acestei căi de analiză a — poate — celei mai tulburătoare laturi a moștenirii genialului sculptor.

Din sumedenia referirilor ocazionale la diferite doctrine, rămîne, propriu-zis, doar legea statistică a distribuirii lor (în două mari grupe). Iar distribuirea, interpretată, trimite *dincolo de filozofii :* arată exegetului necesitatea de a se abilita cu modul mitic, originar-simbolic de asimilare și exprimare a lumii. Acea practică a trimiterilor la filozofiile prime (încă legate ombilical de mit) ori la cele moderne (ce redescopăr înlesnirile sale instrumentale) apare abia ca un simptom — dacă nu ca o formă ratată — al nevoii de implicare a miticului, precategorialului în depistarea viziunii brâncușiene a lumii . . .

Din referirile ce așează întreaga operă brâncușiană sub semnul cîte unei orientări filozofice notorii, rămîne, dominatoare, nevoia reîntoarcerii, ca din excursii lăturalnice, înapoi la concrețiunile plastice ale sculptorului și de a le aborda direct ca *forme filosofale* . . .

Sculpturii lui Brâncuși i s-a zis *ideomorfică*, „contur plastic al ideii în sine" (200). Uneori i s-a zis *paradigmatică*, opere ce grăiesc prin „forma lor de paradigmă ideală" (290). Alteori a fost numită *ideoplastică*, ori *skeumorfică* : „Postulînd o categorică ruptură cu trecutul, Brâncuși aduce în sculptura modernă inovația decisivă pentru statornicirea limbajului acestui secol scos de sub influența Renașterii : skeumorfismul" ; (autorul explică : „Se numește skeumorfă imaginea opusă celor antropomorfe, zoomorfe

Scanned with OKEN Scanner

sau fitomorfe, sugerînd abstracții, idei, prin scheme de obiecte" (87 p. 45). Este simptomatică această înclinare a comentatorilor de a evidenția rolul direct al formei în comunicarea filozoficului la Brâncuși. Sub același impuls, noi i-am numit sculpturile *forme filosofale*. E limpede că această mare creație e resimțită ca un panteon de *simboluri sui generis* care „forțează mîna", adică exprimarea criticului de artă.

Desigur, se poate vorbi — și se vorbește — de o renaștere a simbolurilor în întreaga artă contemporană. Dar cei ce au relevat tendința spre simbol drept trăsătură definitorie a artei moderne au trebuit să constate, totodată, în acest cadru general, o anume lipsă de consistență a simbolului modern în comparație cu cel arhaic : „Aceste simboluri — scrie S. Giedion — diferă nu numai de puternicele simboluri magice ale preistoriei, dar și de simbolurile conceptualizate ale grecilor. Simbolurile de azi sînt anonime, par să existe prin ele însele, fără semnificație directă. Cu toate acestea, ele sînt impregnate de o atracție inexplicabilă : magia formelor lor. Ele reprezintă, într-un sens, un proces generator de vindecare, o fugă din fața freneziei tehnologice" *.

În spațiul artei moderne, aglomerat de simboluri de o substanțialitate redusă (adesea numai *probabile)* natura excepțională a sculpturii brâncușiene se vădește încă o dată. Și oricît de impecabile ar fi argumentările esteticii de azi după care și simbolurile vide sînt integrabile unei teorii a cunoașterii artistice, modul brâncușian de comunicare simbolică rămîne, în epocă, un model.

De unde, în definitiv, această rară putere, proprie bătrînului înțelept gorjan, de a converti în simbol formele naturale, putere care îl opune, cumva, situației generale a simbolului în arta epocii noastre ? Sau, cu alți termeni : cum se face că pe fondul amplei resurecții a simbolului în arta modernă creația lui Brâncuși se detașează ca moment al unei exemplarități greu de atins ? Răspunsul ar comporta considerații largi, ne mulțumim cu cîteva note :

---

* v. *Signe, image, symbol*, Editat de György Kepes, La Connaissance, Bruxelles, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Pe ansamblul artei moderne resurecția simbolului ni se pare urmarea spontană — am spune corolarul — procesului generalizat de distrugere a tradiționalului limbaj al artei : artiștii se dezic programatic de vechile canoane . . . Să explicăm :

Prin însuși faptul că refuză limbajul istoricește cristalizat, arta modernă ajunge să vizeze obsesiv „punctul zero", starea magmatică, climatul unui haos primordial — toate acestea, desigur, ca pe un cadru al regenerării de sine. Chestiunea este dacă decretarea unei amnezii voite față de limbajul constituit determină ori nu ivirea unui nou stil. „Simbolurile anonime" în care abundă arta contemporană noi le interpretăm tocmai ca exprimînd *incipiența procesului de refacere a actului de comunicare artistică,* din haos. E o legitate aici, ea trimite la acea interpretare dată ivirii miticului — de către Ernst Cassirer — ca fiind „construcția unei lumi structurate din haos" (evident, e vorba de haosul de la începuturile cunoașterii omenești). Printr-o acerbă lepădare de sine, artisticul s-a cufundat astăzi într-o „baie" comparabilă celei care odinioară genera forma gîndirii mitice. Un nou început în însușirea emoțională a lumii, o nouă geneză a limbajului artei ajunge astfel să denote acorduri mari cu demersul ancestral al cunoașterii, să cristalizeze stilistic sub semnul unei identități de structură cu metodologia — ori tentativa — princeps a spiritului : de parcă *amnezia* voită a creației față de istoria sa ar deschide, compensatoriu, teren *anamnezei.* Ca și atunci, aceste simboluri — modalitate spontanee înfiripată din noua stare magmatică — se nasc precare, îngăimări, fotografii mișcate ale unor semnificații probabile, simple laturi întinse . . . Oricum, însă, ca fenomen de masă . . . „simbolurile anonime" desemnează un început . . .

La Brâncuși nu a existat fervoarea de a distruge arta, *el o considera distrusă ;* (identificăm în aceasta un avantaj al crezului său, un avans față de mișcarea generală din epocă). Prin urmare, simbolurile brâncușiene nu admit să fie descrise, o dată cu celelalte (adică cu fenomenul de masă) ca niște prime „chiaguri" semantice ivite spontan în urma efortului de a face *tabula rasa* limbajul plastic. Brâncuși creează *izomorf simbolurilor unei culturi arhaice ma-*

Scanned with OKEN Scanner

ture, și nu izomorf momentului incipienței ; este cultura arhaică a satului românesc. Spațiul spiritual al patriei a modelat abisal conștiința artistului solidarizîndu-l cu puterea de expresie a unor simboluri milenar decantate ; așa se face că a stat în firea sculptorului să privească cu detașare criza artei culte.

Dar dacă Brâncuși, sustras avatarurilor artei culte, își compune expresia plastică izomorf unuia dintre cele mai elevate nivele ale simbolizării arhaice, el o face, totuși, în cunoștință de cauză istorică. Creația brâncușiană colaborează exemplar cu momentul istoric...

Sub aspectul interpretării filozofice, formele plastice brâncușiene nu ne mai apar, prin urmare, ca „simboluri anonime" generate din haosul voit instaurat al expresiei artistice, ci ca unele generate din acea exprimare, deplin închegată, a lumii, proprie culturii arhaice românești. Aceasta este valabil în genere la adresa sculpturii lui Brâncuși, dar cu atît mai mult în cazul capodoperei.

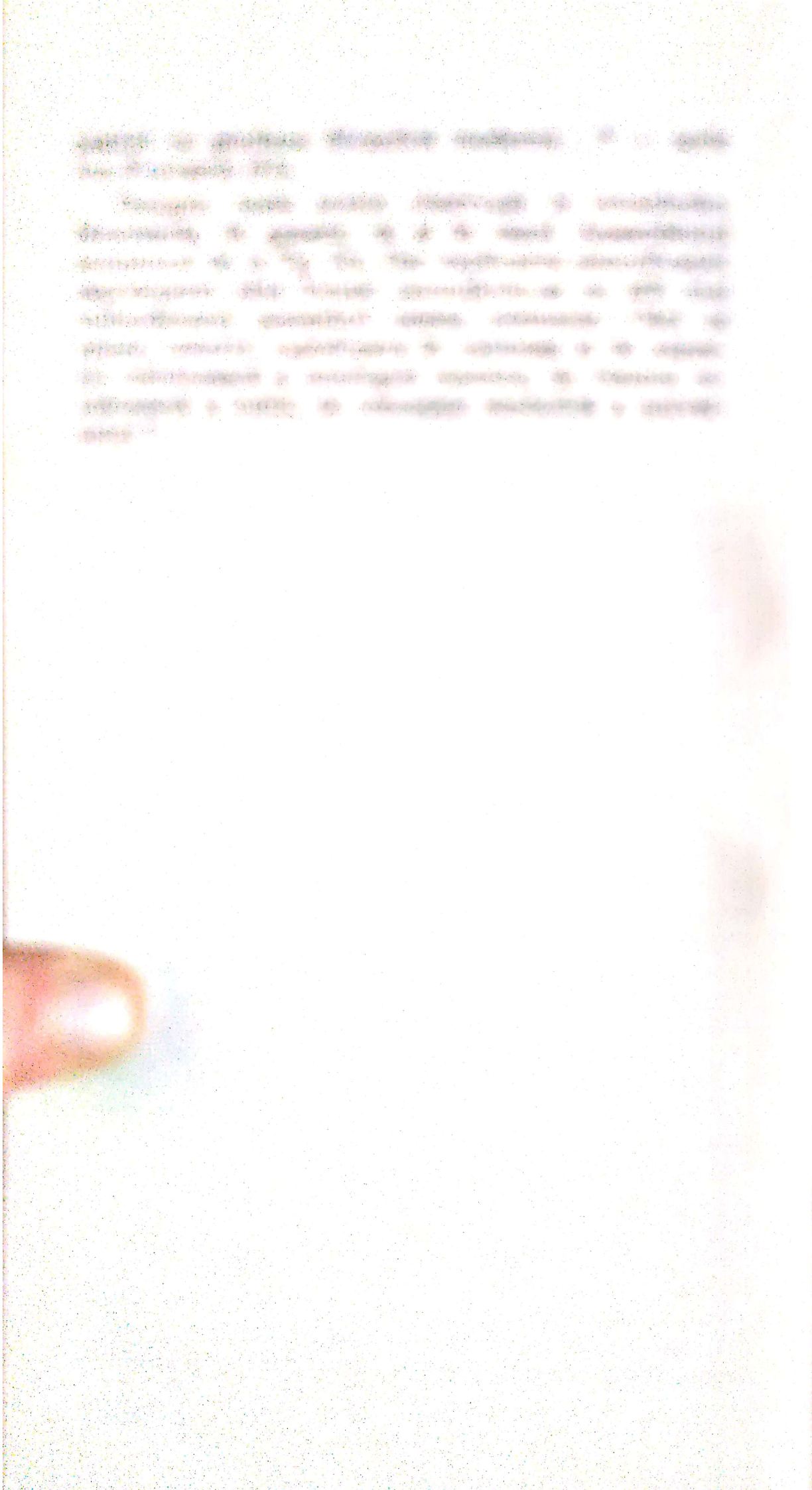
În concluzie :

Depășindu-se maniera trimiterilor la filozofiile culte, de multe ori *s-a remarcat calitatea* „obiectelor" lui Brâncuși de a fi răspunsuri ce probează o „concepție simbolică a universului" — cum se exprimă Werner Hoffmann (302 p. 72) — dar *s-a ignorat acordul* — și în ultimă instanță identitatea — acestei concepții simbolice cu viziunea lumii proprie poporului român.

Ce-i drept, de multe ori *s-a afirmat acordul* („Opera lui Brâncuși — scrie Alexandru Balaci (10) — edificată pe pietrele unghiulare ale umanității... este simbolul și chintesența concepției despre lume a poporului român") dar afirmația a fost prea puțin convertită metodic la actul exegetic concret, așadar *prea puțin explicitată.*

Iarăși e drept, — de multe ori *explicitarea s-a produs* și anume ca relevare a unei trăsături dominante : creația sculptorului exprimă — s-a zis — corespondența omului cu natura, omologia cosmică. „Întreg procesul integrării omului în viața cosmică este la Brâncuși datornic unui tip de gîndire care, extras dintr-o experiență de viață formulată la țăranul român în chip mitic, se dovedește perfect com-

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

patibil cu gîndirea filozofică modernă . . ." — scrie Ion Frunzetti (91).

Desigur, toate aceste observații le considerăm binevenite, în genere, ca și în cazul Ansamblului sculptural de la Tg. Jiu. Dar explicarea semnificației capodoperei abia începe (anunțîndu-se cu atît mai tulburătoare) acceptînd aceste elemente. Căci *ce spune, concret*, capodopera în calitatea ei de expresie românească a omologiei cosmice, de viziune românească a lumii, de concepție simbolică a universului ?

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE INTERPRETAREA EMPATICĂ

Dincolo de interpretarea filozofică am plasat, ca pe o ultimă modalitate de comentare, acele referiri ce consemnează *starea sufletească* resimțită în preajma *Mesei tăcerii, Porții sărutului* ori a *Coloanei*.

Emană, în primul rînd, de la aceste lucrări brâncușiene, după cum am văzut, o ataraxie, o liniște calmă, înseninată, o stare elevată de reculegere, ca un fel de terapie a sinelui. Autorul acestor rînduri rememorează cum, chiar fără nici o inițiere, s-a contopit și el cu lapidarele semne de la Tg. Jiu într-o caldă simbioză mental-materială...

O cauză pentru care lucrările brâncușiene pot să comunice direct starea de liniște și reculegere rezidă, desigur, în *simplitatea formelor*. Este o constatare notorie a gestaltpsihologiei tendința cîmpului cerebral uman spre structurile cele mai simple; perceperea structurilor simple comportă un efect catarsic, eliberator, dătător de liniște.

De bună seamă, elementaritatea formei artistice nu este caracteristică numai lucrărilor de la Tg. Jiu, ori numai artei lui Brâncuși. Azi se constată o orientare masivă a artei moderne spre formele simple, — aceasta, desigur, după magistrala lecție oferită epocii de sculptorul român*. Tendința artei mo-

---

* „Țelul sculpturii este o nobilă simplitate și o grandoare calmă" — spunea Brâncuși. Iată un reflex luat dintr-o monografie dedicată sculptoriței Barbara Hepworth: „Inspirée par Brancusi, elle en revint à des formes élémentaires, progressant instinctivement vers une conception entièrement nouvelle de la sculpture"... (128 p. 12).

derne către reducția trăsăturilor lumii fizice e interpretată de psihologul Rudolf Arnheim * tocmai ca expresie a eliberării acelui impuls psihic uman spre structurile simple ; eliberarea s-a produs printr-o îndepărtare de multiplicitatea naturii.

Dacă din „retragerea față de obiect", față de imaginea mimetică a obiectului, decurge un stil *generic* al plasticii moderne —, substraturile care determină această „retragere din realitate" *diferă* de la creație la creație ; dincolo de faptul că alimentează un stil global, crezurile artiștilor continuă, deci, să comporte deosebiri, ele pot să se dovedească ireconciliabile.

Rămîne de discernut *anume* în ce spirit se produce, prin arta lui Brâncuși, satisfacerea impulsului uman spre perceperea structurilor simple, ce axiologie incumbă *această operă,* întrucît este ea dătătoare de liniște.

Arnheim distinge, bunăoară, în plastica modernă, între *forme simple* ale unei arte de reprezentare care se concentrează asupra conceptului vizual al obiectului și *forme simple* ale abstracționismului. Detașarea față de stufozitatea realității fizice direct perceptibile poate conduce arta la exprimarea esențelor realității (Brâncuși vorbea de căutarea „realităților esențiale") după cum poate genera și o artă care, puternic introvertită, întoarce spatele realității ca să cultive plăceri derivate din „relații formale" : retragerii față de obiect i se adaugă, acum, retragerea față de sens. Și în acest caz formele plastice vor putea sugera, pe baza resortului psihic amintit, o stare de liniște ; dar dacă adevărata empatie estetică implică gnoseologicul, atunci ea este *alt fel* de liniște : obținută prin evaziune . . .

Sidney Geist — interpret al lui Brâncuși foarte absorbit în căutarea „relațiilor formale" — crede a ști că artiștii tineri de astăzi sînt preocupați de sculptorul român îndeosebi în acest sens (94). Probabil că Sidney Geist are dreptate în ce privește felul multora de a privi creația brâncușiană ; e aici

---

* *Art and visual perception a psichology of the creative eye*, University of California, Berkeley and Los Angeles, 1967.

o optică destul de tipică asupra simplității în arta modernă, optică ce-și aservește, printr-o extrapolare lejeră, creația lui Brâncuși...

Există, așadar, un mod de a aborda simplitatea de pe pozițiile celor preocupați de „relații formale". Dar sculptorul nostru aparține, într-o primă aproximare, celeilalte categorii, a celor preocupați de „conceptul vizual" al obiectului, cum ar zice Arnheim. Dacă, în consecința unor proiecții subiective, creația sculptorului e preluată (revendicată) de cei atașați primei categorii, aceasta este o chestiune, oricum, secundară ca fapt de exegeză brâncușiană. (Dintr-un punct de vedere mai drastic, consemnăm nu numai satisfacerea naivă, pe seama sculptorului, a unor tendințe personale spre evaziune din real, ci și contrafacerea : se ajunge să se cultive imaginea unui Brâncuși sustras *el însuși* realului, trăind narcoza unor forme imaginare între care se zidește nu știm exact din ce cauze).

De liniștea lapidarelor forme rostuite de sculptor se cuvine să ne bucurăm fără a contraveni mesajului său. Se impune o interpretare a simplității brâncușiene *în sensul ei propriu*.

O interesantă experiență psihologică dovedește că oamenii care, prin activitatea lor, operează cu distincții clare, sînt tulburați de perceperea unei inofensive serii de desene de-a lungul căreia o pisică se transformă încetul cu încetul într-un cîine... Ne aflăm la antipodul unei perceperi dătătoare de liniște...

În creația lui Brâncuși, dată fiind maniera „abordării seriale" a subiectului, un motiv sculptural, reluat de-a lungul anilor, se transformă sistematic în altul, în altceva : reprezentarea unui sărut ajunge în ultimă instanță un soi de colaj care închipuie o sferă, imaginea unei femei dormind se mută cu încetul în reprezentarea unui ou... Și totuși Brâncuși, convertind, convertind, făcînd din fiece sculptură arena unei replieri tematice în timp, însenineză actul perceperii ! Starea de liniște se creează plenar și adecvat tocmai întrucît descoperim cum motivul sculptural se liniștește, el, adîncindu-se în altul.

Desigur, devenirea motivelor la Brâncuși exprimă o mișcare în sensul simplificării formei, dar a spune atît nu ajunge ; „deși lucrările pe care le pro-

Scanned with OKEN Scanner

duce afectează forma prea simplă a ovalului, a sferei, a elipsei — scrie Dan Botta — niciodată o sferă, un oval sau elipsă, oricît de geometric perfecte, nu vor realiza o idee de Brâncuși" (14 p. 58). Iarăși, cumva e adevărat că simplitatea brâncușiană exprimă ori trimite la acea căutare a „conceptului vizual" în artă — dar nici acest indiciu nu edifică atît cît ar trebui ; poate pentru că, în genere, căutarea „conceptului vizual" în plastica modernă nu-i decît un simptom al unei mutații mai ample și mai complexe... Oricum, revenind la Brâncuși considerarea de pildă a simplității *Mesei tăcerii* ca fiind reprezentare vizual-conceptualizată, nu poate decît să stîrnească discuția. Elocvența o aduce, după părerea noastră, abia observarea acelei identități de configurație a *Mesei* brâncușiene cu arhetipul, cu *forma arhetipală* a mesei. Există — am văzut — un simbolism ancestral al mesei și el presupune, în planul reprezentării, exact o masă rotundă înconjurată de douăsprezece scaune sau poziții...

Simplitatea stilului brâncușian decurge deci din mișcarea motivelor sale sculpturale spre forme arhetipale *. Perechea umană în sărut ajunge, în reprezentarea ei finală de pe stîlpii *Porții*, o formă rotundă întrucît aceasta e forma arhetipului : arhetipul cuplului uman, androginul cel dinainte de separarea sexelor, era sferic, după cum ni-l descrie însuși Platon prin gura lui Aristofan **. Somnul femeii își află arhetipul în starea „surpată în vis" a oului. În forma oului, de altfel, se repliază imaginea globală, atît de complicată, a lumii...

---

* „Brâncuși, on le sait, méditait longuement ses formes, il les épurait sans cesse..." (80 p. 33).
„Nul n'éliminera plus sévèrement le détail, l'accessoire, le superflu, pour atteindre, par une suite d'énergiques contractions, à la forme impersonelle, à la forme primordiale..." (278 p. 10).

** Ulterior, „Zeus tăie în două pe oameni, cum tăiem noi scorușele spre a le pune la uscat, sau cum despică unii ouăle cu firul de păr" (așadar tăierea pe verticală a unor forme rotunde). „De vreme ce ființa era tăiată în două, fiecare jumătate dorea să se alipească celeilalte jumătăți. Se prindeau în brațe și se strîngeau atît de tare, că-n dorul lor de contopire uitau de mîncare și de tot"... (v. Platon, *Banchetul*, 189 d — 192).

Scanned with OKEN Scanner

Semnalăm, după cît se vede, o altă fațetă a tezei pe care am avansat-o și în capitolele anterioare. Dominată de reprezentări arhetipale — așa cum „s-ar putea spune că întreg sistemul filozofic al lui Blaga este dominat, într-un fel, de ideea de arhetip“ * — sculptura brâncușiană atinge *prin aceasta* și condiția simplității.

Simplitatea arhetipală, sub aspectul valorificării sensibile, emoționale, diferă radical de ceea ce creează, percepută, prezența *simplității abstracte*. Simplitatea generată de specularea abstractă a unor raporturi formale este, definitoriu, înclinată spre „retragere față de sens“ ; simplitatea înțeleasă ca reducție arhetipală este, dimpotrivă, făuritoare de sens, „vuitoare“ de sens. Ne vine în minte începutul unei cărți de Mircea Eliade : „Poate că cea mai semnificativă deosebire între omul modern și omul arhaic constă în aceasta : pentru omul arhaic un lucru sau un act nu are semnificație decît în măsura în care participă la un prototip...**. Simplitatea brâncușiană este, deci, condiție necesară a semnificării, exigență sculpturală a dezvăluirii arhetipului, a participării formei la prototip.

Dacă între psihologii artei există deosebiri de vederi în ce privește implicarea cognitivului în actul empatiei estetice oricum, sculptura lui Brâncuși ni se pare exemplară prin puterea de infuzare a cognitivului în straturile cele mai adînci ale „însimțirii“. Această creație plastică nu poate să accepte, ca adecvată sieși, decît o viziune suficient de „gnoseologizantă“ asupra empatiei în receptarea artei ***. Fuziunea afectivă a contemplatorului cu simplitatea formelor sculpturale brâncușiene reclamă să auzi, în chiar miezul acestei fuziuni, mai mult sau mai

---

* Adrian Marino, *Fenomenul originar*, în Cronica 48, 1968.

** Mircea Eliade *Comentarii la legenda meșterului Manole*. Ed. Publicom, București, 1943, p. 9.

*** „Latura afectivă a empatiei în receptarea artistică nu poate fi despărțită de latura cognitivă... Esențială în participarea emoțională de tip empatic este subordonarea trăirilor afective elementului cognitiv, adică transformarea emoției într-un sistem de atitudine“ (Stroe Marcus, *Empatia*, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 125—126).

Scanned with OKEN Scanner

puțin deslușit, deliberarea de esență filozofică a creatorului. Liniștea pe care ne-o provoacă sculpturile sale este — ori trebuie să fie — o liniștire întru înțelepciune.

O dată cu starea de calmă reculegere, *Masa, Poarta, Coloana,* comunică o puternică senzație de *materialitate*; e remarca statornică a comentatorilor. Ca și cînd sculptorul ar fi voit să împingă simplificarea pînă *dincolo* de orice formă... La Tîrgu Jiu, mai mult ca oricînd, însăși materia sculpturilor emoționează, angajată parcă într-un fel de competiție cu emoția născîndă din tema propriu-zisă a lucrărilor. Caracteristica aceasta, valabilă la adresa întregii creații brâncușiene, atinge aici un prag absolut.

Din multitudinea observațiilor făcute asupra materialului în arta sculptorului român se desprind, după cît distingem, trei aspecte esențiale :

1°. Există, la Brâncuși o adîncă dragoste, *un sentiment adînc în fața materiei.* „Am apucat să constat — rememorează savantul Henri Coandă — iubirea pe care Brâncuși o manifesta față de prețiozitatea materiei, față de puritatea unei bucăți de marmură, față de sclipirile metalelor“ (23)... Herbert Read ajunge să creadă că importanța operei lui Brâncuși constă *în primul rînd* tocmai în respectul artistului pentru material (apud 19 p. 100), Lionello Venturi constată „un soi de misticism pentru materiale“ (302)...

Iubirea brâncușiană pentru material nouă ni se pare de consistența „nevoii de ontic“ proprie omului arhaic ; nu o considerăm, deci, o simplă prețuire de artizan. Pentru omul culturii arhaice materialitatea obiectelor din jur era *trăită* ca o luminoasă *certitudine ontologică,* necesară hrană spirituală. E drept, pe atunci, simțurile, genuine, înlesneau în chip natural perceperea intensă a substanțialității-ca-fiind ; ulterior actul perceperii s-a rutinat în dauna acelui miracol al comunicării directe cu materialitatea, în dauna cuibăririi directe a gîndului în ontic.

Iată că Brâncuși, la începutul acestui secol, vine să acuze arta nici mai mult nici mai puțin decît de

Scanned with OKEN Scanner

„*crimă de les-materie*“... Riposta epocală dată îndelungatei mal-tratări prin artă a materiei, dizolvării ei despotice în temă, o marchează, după cum se știe, sculptura *Sărutul* — din 1907—1908 — adevărată piatră de hotar în istoria artei. (O remarcabilă coincidență : riposta epocală dată „dispariției materiei“ prin dizolvare în speculația gîndirii *teoretice* este socotită lucrarea leninistă *Materialism și empiriocriticism* elaborată și ea tot în 1908... Se vede că există un stil al culturii moderne integrator al celor două căi de însușire a lumii și apt să le divulge identitatea de comportament, sincronia...) Nu știm pe nimeni care să se fi dăruit cît Brâncuși chemării — dată lui prin obîrșie — de a reabilita și reface în planul expresiei artistice puterea de emoționare a *substraturilor* în acel *sens originar* menționat : mutare spirituală într-un climat al certitudinii ontologice, solidarizare existențială a contemplatorului cu natura lucrurilor.

Pe linia efortului de potențare a perceperii fizicalului — de refacere a acuității senzoriale în raport cu prezența materială a obiectului — se cuvine cu precădere semnalată preocuparea sculptorului de a repune în drepturi tactilul ca pe un autentic mod de expresie și comunicare. În consumatorul artei brâncușiene — scrie Burton Wasserman — „urcă irezistibil impulsul de a pipăi suprafețele pietrei, lemnului sau a pieselor de bronz“ (300)... Observați : în fața creațiilor rodiniene impulsul probabil ar fi fost spre palparea *reprezentărilor* sculpturale ; în cazul creatorului român *materialul* — piatra, lemnul, metalul — e cel ce se oferă asimilării tactile : ca piatră, ca lemn, ca metal... Un privitor căruia Brâncuși, la Tg. Jiu, i-a cerut să se angajeze tactil în receptarea *Coloanei*, își rezumă astfel starea : „...prin podul palmelor *prezența materială* (— s.n.) atotputernică a *Coloanei* se scurgea ca un fluid...“ (187 p. 191).

Dacă, așa cum afirma P. A. Michelis în intervenția sa la cel de al VI-lea Congres internațional de estetică, se poate vorbi de o *vîrstă artistică* a fiecărei opere, vîrstă în măsură să modeleze psihologicește contemplatorul și să influențeze stilistic epoca —, atunci cultivarea brâncușiană a tactilului în sculptura secolului 20 coroborată cu simplificarea

Scanned with OKEN Scanner

formei și trezirea la semnificație a substanțialității, nu poate decît să recreeze în consumatorul de artă, în epocă, *vîrsta artistică* a începuturilor, o stare de spirit aurorală. „...Ceva nou, ceva pur, ceva neumblat și neobosit" — iată mărturisirea stării afective în atingere cu materia *Porții sărutului*. Cît privește enorma lespede a *Mesei tăcerii*, s-a spus — de atîtea ori și în atîtea chipuri — că întoarce gîndul spre izvoare ; pînă la *natura naturans*... „Brâncuși va face din sculptură actul de taină prin care omul se leagă din nou cu materia — atotplăsmuitoare — înfrățindu-l din nou cu lemnul, cu metalul, cu steiul și cu fluidul, adică cu ceea ce a Fost Întîi, căci pentru Brâncuși „cuvîntul", printr-o răsturnare a învățăturii lui Plotin e de dincoace de materie : „cuvîntul e apoi" (195 p. 30).

2°. Din iubirea brâncușiană pentru materie — dorință, s-a zis, de identificare a spiritului cu substanța — decurge *un mod propriu artistului de a concepe sculptura, ca act*. Observațiile criticilor în acest sens sînt numeroase, ni se pare, însă, că s-a dat uitării un document, după noi, de mare valoare referențială în brâncușiologie : un articol apărut în 1923 în revista *The Arts*, semnat doar cu inițiale și care se intitulează modest dar elocvent : *„Rezumat al mai multor conversații cu Constantin Brâncuși"* (149). Este primul și unul dintre rarele cazuri cînd cineva consemnează pe larg gîndurile despre artă ale sculptorului, după cum se știe, zgîrcit cu teoretizările. (Doi ani mai tîrziu, în 1925, articolul apărea tradus în *Contimporanul* lui Ion Vinea, fără menționarea autorului (308) ; în 1928 el avea să fie utilizat din plin în remarcabila prezentare a sculptorului făcută de Corneliu Michăilescu în *Universul literar* (154) dar fără nici o menționare a sursei, încît, cu vremea, valoarea documentară a *Rezumatului* din *The Arts* s-a estompat deși ideile lui, în bună parte, au intrat în circulație). Interesează aici să relevăm că ampla rezumare a gîndurilor lui Brâncuși consistă, propriu-zis, într-un cald elogiu adus naturii și naturalului ; viziunea sculptorului asupra artei, crezul său artistic apar supuse acestui elogiu. Arta — ar fi zis Brâncuși — înflorea altădată în consonanță cu exaltarea

Scanned with OKEN Scanner

religioasă. Astăzi arta poate aspira să creeze *ea* credința care ne este necesară. Și trebuie să o creeze, deoarece omul nu se dovedește încă în stare *să ia direct din natură ceea ce știe să ia din artă*. Așadar : pentru umanitate de dorit ar fi să-și poată întreține o anumită exaltare spirituală contemplînd *nemijlocit* opera naturii, *sculpturile ei naturale :* viața proprie a lemnului, a pietrei, a metalelor. E o postulabilă situație-limită. Pînă atunci, iată, cade în sarcina artei, devine marea ei problemă încercarea de a crea ea, în mod adecvat, *senzația realității*. Ea trebuie să știe să se apropie de natură, dar ferindu-se să devină duplicatul ei (căci atunci și-ar anula tocmai funcția specială, mediatoare, rațiunea de a fi), trebuie să comunieze cu natura ; *sculpturile artificiale,* adică create sub inspirația omului, trebuie să comunieze cu *sculpturile naturale*. Astfel sculptura devine, pentru Brâncuși, expresia umană a acțiunii naturii... Rostul ei : *să aducă esența cosmică a materiei într-o existență actual vizibilă*. Modalitatea de lucru : materia singură să determine subiectul și forma... Cei care au păstrat într-înșii armonia care există în toate vietățile, propria lor natură — adaugă Brâncuși — vor pricepe fără greș arta nouă. Vor vibra simțind aproape legile naturii... Și M. M., autorul consemnărilor din *The Arts,* — Michael Middelton, după Barbu Brezianu (303 p. 121) — încheie : „Acestea sînt ideile lui Brâncuși. Aceasta este filozofia care îl ține la lucru muncind cum muncește la o operă pentru care trăiește".

Viziunea artistului asupra actului sculpturii a fost împărtășită îndeosebi celor pe care i-a acceptat uneori ca ucenici în atelierul său. Este instructiv să ilustrăm — fie și în treacăt — ceea ce au reținut și au rememorat, mai apoi, ucenicii : „Brâncuși — mărturisește Irina Codreanu — ne-a dat sensul adevărat al blocului de piatră, de marmură, al trunchiului de lemn" (37 p. 58). Milița Petrașcu, o altă elevă a sculptorului, comentează astfel învățătura acestuia — hotărîtoare — despre *cioplirea directă :* „E calea unică pentru a revela fața ascunsă a materiei. Tratate astfel, materialele vor veni, o dată, în ajutorul omenirii, cu suprafețele lor întă-

ritoare, așa cum veneau la sfinți, de mult, fiarele sălbatice“ (234)...

Felul lui Brâncuși de a concepe sculptura și-a vădit lucrarea în epocă, a modificat mentalitatea consumatorului de artă. Este grăitor, bunăoară, să observăm în ce chip s-au închegat comentariile cînd, în vara anului 1971, au fost semnalate, în așa numita Vale a Dracului din nordul Olteniei, aglomerări de ciudate concreţiuni naturale, — roci prezentînd variate rotunjimi : „Am impresia că orice studiu despre arta modernă, în ceea ce are ea peren, despre Brâncuși sau Moore, aici în această Vale-Matrice-a Formei trebuie început. Nu atît că ne găsim pe tărîmul de origine al Marelui Cioplitor român ci, mai ales, pentru că reducerea formelor la esența lor expresivă, la puritatea liniei și a suprafețelor, spiritul de sinteză nu atinge nicăieri, ca aici, desăvîrșirea“ (150). Sau această sublimă deconcertare a criticului : „Frumosul artistic (evident, al artei moderne — I.P.) se dovedește a fi — dacă cumva aceste pietre nu-s artă — prefigurat de concreţiunile naturale“ (89). După cît se vede, frumosul artistic a și ajuns să se regăsească în, să se confunde tulburător cu frumusețea pietrei rotunjite de vînt, de ape, de mersul firii ; diferența dintre natură și cultură e, cumva abolită...

3°. În sfîrșit, sentimentul adînc în fața materialului (1°), care determină — am văzut — un mod propriu de a interveni artisticește asupra lui (2°), conferă *o pronunțată complementaritate tematică* oricărei sculpturi brâncușiene : fiecare nu reprezintă pur și simplu ceva, ci *reprezintă ceva* tot atît pe cît este *trăire a onticului*. „Privind pietrele din fundul apelor străvezii și coama munţilor din vecinătatea cerului... Constantin Brâncuși își dădu seama că un „om“ cioplit în piatră, nu poate fi decît o piatră cu chip de om“ — observă Ion Minulescu încă în 1925 (159). Elaborată independent, la alt meridian, iată o remarcă a lui James Johnson Sweeney pe seama sculpturii *Miracolul* : „...Nu este o copie în marmură a unei foci, nici o focă de marmură, ci *focă-marmură*. Materia brută pe care o utilizează pentru a se exprima nu joacă doar simplul rol de adjectiv calificator al subiectului repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentat. Pentru Brâncuși aceste două aspecte — materia brută și reprezentarea — sînt două substantive de o egală demnitate: focă și marmură ; și geniul său rezidă în puterea de a realiza o tensiune permanentă între aceste două substantive devenite elemente ale unei metafore" (302, p. 97).

Acum se vede mai bine : Stările sufletești resimțite de cei aflați în spațiul Ansamblului se lasă explicate ca *empatie* pe temeiul lapidarizării tipic brâncușiene *a formelor* și, deopotrivă, ca *empatie* pe temeiul aducerii în prim plan *a materialului.* Așa se face că, chiar mai înainte de a pricepe cum trebuie ce reprezintă — totuși ! — Ansamblul, cei ce-l parcurg ajung efectiv să se identifice pe rînd cu componentele sale, să trăiască un șir de contagiuni afective, *stări* acceptabile — pînă la un punct — ca mod de înțelegere, de comunicare implicită cu *Masa, Poarta, Coloana.* Trebuie să admitem că dintre atîtea soiuri de referiri la Ansamblu, cele ce descriu senzația resimțită, starea intimă a contemplatorului, sînt, statisticește, cel mai puțin eronate. Spunem aceasta cu toate că, gîndind chiar numai între hotarele interpretării empatice, ele nu ni se par mai mult decît — figurat vorbind — un fel de a respira doar cu un singur plămîn aerul capodoperei : lipsește ceea ce nu poate aduce, ca trăire, decît „citirea" corectă a temei, asimilarea *subiectului propriu-zis* al Ansamblului, magistral tratat de Brâncuși...

Dacă interpretarea empatică, în forma ei în genere practicată pînă acum (adică practicată în condițiile unei slabe presupuneri a subiectului) e totuși de acceptat, — aceasta ilustrează, de bună seamă, unitatea strînsă între menționatele elemente de adresă ale empatiei estetice (simplitatea formei, pregnanța senzorială a materialului) și însăși tema, rămasă, în bună parte, criptică pentru contemplator. Astfel, *Masa tăcerii* — mai înainte de a fi luată în considerare ca semn iconic ce-și validează, prin integrare în structura Ansamblului, o anumită semnificație — ne solicită afectiv prin faptul că Brâncuși învie în noi senzația curată a *rotundului,* scoate din anonimat *materialul,* în nuditatea lui, și îl pro-

Scanned with OKEN Scanner

pune percepției. Propriu-zis, aspectele sînt îmbinate: interpretarea empatică — în forma ei curentă — a *Mesei tăcerii* exprimă aderența spirituală la o *materialitate rotundă*, liniștită la suprafața pămîntului; ea pare *concrețiunea primară* din haosul cosmic, arhetip al oricărei forme materiale. (După constatările gestaltpsihologiei, forma primară ce se diferențiază din haosul mîzgălelilor la copii este *rotundul*, cercul; la acest nivel — s-a remarcat — rotundul desemnează *orice obiect*; el este — am spune — *forma formelor*... Rotundul, ca arhetip al formei, poate fi perceput făcîndu-se abstracție de suportul său material, sau dimpotrivă. În cazul *Mesei tăcerii*, arhetipul formei, puternic fixat în ontic, se înfățișează ca fiind modul originar *al materiei*. De aici și acel sentiment nu de liniște abstractă, ci de „certitudine cosmică" pe care, cum s-a remarcat, îl comunică *Masa*).

După cît se vede, interpretarea *Mesei tăcerii* poate ignora foarte bine, o vreme, (ori poate admite numai „de ochii lumii") presupunerea că această lucrare e totuși *o masă*; dar este evident că lucrarea, ca reprezentare sculpturală *a unei mese*, ajunge să semnifice (salvîndu-se implicit de banal) întrucît își strigă identitatea — o identitate vie, de tip metaforic, adică omologabilă în planul valorificării emoționale a lumii — cu acea *materialitate rotundă*, cu arhetipul concrețiunilor materiei. Banala *masă* devine, astfel, imagine a *mesei-arhetip* încărcîndu-se brusc de potențe simbolizatoare, dintre care unele se vor actualiza, vor deveni funcționale în (și prin) contextul Ansamblului.

Despre putința și faptul fuziunii afective cu materialul, în cazul artei lui Brâncuși, pînă acum am vorbit mai mult *în abstract*. E momentul să depășim această platformă, deoarece, *concret*, trăirea simpatetică a materialului relevă particularități în funcție de natura lui: lemn, piatră, metal. În cuprinsul capodoperei de la Tg. Jiu, după cum se știe, *Masa* și *Poarta* sînt lucrate în piatră, *Coloana* în metal. Fără a exagera, s-ar putea vorbi de un efect al diferenței de material depistabil în apropierea (și chiar interferarea) stărilor de spirit provo-

Scanned with OKEN Scanner

cate de primele două lucrări comparativ cu autonomia mai pronunțată a grupului de stări provocate de contemplarea *Coloanei*.

Amintim aici o întîmplare semnificativă : Spre sfîrșitul vieții, Brâncuși a imaginat și a realizat, în lemn, o *Broască țestoasă*. Sculptura evoca o făptură umilă, lipită de suprafața pămîntului, hărnicindu-se să ajungă undeva, deși prin întreaga ei configurație întruchipa retractilitatea : un fel de „săgeată indicatoare" orientată înapoi față de sensul înaintării. Ulterior, distrugînd-o carii și umezeala, Brâncuși reia motivul *Țestoasei* în alt material, în marmură. Și iată : transpusă în noul material, forma plastică reclamă o altă etalare : devine sugestivă mai ales în poziție răsturnată. Ceea ce, în lemn, era *un nodul*, devine acum *suprafață plană*, extinsă (prin convenție — imagine a unor aripioare desfăcute într-o năzuință de zbor). Explicabil : Lemnul își putea da măsura calităților proprii (fibră, nodozitate) îndeosebi pe forma convexă a carapacei *Țestoasei ;* straturile lemnului, suprapuse cu anii, evidențiau acolo elipse concentrice, contururi ce închideau strîns suprafața, deschizîndu-se numai pe direcția gîtului. Marmura, dimpotrivă, își putea da măsura naturii proprii îndeosebi pe partea plană a sculpturii, această calitate geometrică fiind prin excelență proprie structurilor minerale ; *Țestoasa* trebuia răsturnată... Se înțelege că făcînd jocul marmurei ca marmură, după ce concepuse sculptura în lemn Brâncuși „și-a asumat" o anume răspundere în ce privește semnificația lucrării sale...

Să revenim la interpretarea empatică a capodoperei brâncușiene. Dacă *Masa tăcerii, Poarta sărutului,* ca și acea *alee a scaunelor* desfășurată între ele, sînt durate în piatră —, cum se reflectă aceasta în planul stărilor intime resimțite de contemplator ? Și de asemeni : generarea căror sentimente — întrucît e ea de metal — individualizează *Coloana ?*

S-ar zice că n-am voi decît să valorificăm, să amănunțim și să consolidăm, pe această cale, intuițiile simpatetice existente, să le validăm ca mijloace de asimilare autonomizată a diferitelor componente ale Ansamblului. În realitate, accentul preocupării cade în altă parte : pe remarcarea faptului că pînă

Scanned with OKEN Scanner

și aceste stări de spirit, ce trec a fi riguros provocate de individualitatea uneia sau a alteia dintre lucrările de la Tg. Jiu., nu sînt decît niște *dovezi concrete* a ceea ce *în genere* înseamnă identificare emoțională cu *piatra*, ori identificare emoțională cu natura *metalului*. Drept care ne par din nou nesatisfăcătoare ca rezultate pe linia interpretării empatice a *Mesei, Porții, Coloanei*. Oricum, le suspectăm ca fiind prea generale ; sau cum ar spune logica: de fiecare dată *definiens*, adică partea ce vrea să definească empatic fiecare lucrare, trădează a avea o sferă mai largă decît *definiendum*. Noi credem într-o remarcabilă specificitate a proiecției simpatetice a eului în lucrările de la Tg. Jiu (luate ca elemente ale capodoperei) și iată, vedem din nou că subiectul fiecărei lucrări poate foarte bine să fie pus — cum se spune — între paranteze „grație" fuziunii afective spontane a privitorului ba cu piatra, ba cu metalul...

Poarta sărutului, bunăoară, e comentată ca operă ce invită la intensă concentrare sufletească (285) ; ea declanșează — notează altcineva — sentimentul statorniciei, al durabilității în vreme (253 p. 36). Nimic de zis, într-un fel. Dar nu sînt acestea stări consemnate *de regulă* în preajma pietrelor atinse de mîna genialului sculptor ? E destul să luăm un citat la întîmplare (incontestabil în litera lui) care, de astă dată, se referă la puterea revelatoare a pietrei în contextul *întregii creații* brâncușiene : „Piatra e concentrată, densă. Nu are inflexiuni fizice. Meditezi în fața ei ca în fața eternității" (256)...

Obiecția noastră își depășește, însă, caracterul de pură obiecție de îndată ce vom observa existența unui cadru de referință încă și mai larg în care piatra a fost să genereze statornic șirul de stări spirituale socotite, prin echivoc, ca decurgînd din imaginea *Porții sărutului* : sfera culturii arhaice. În renumitul său *Tratat de istorie a religiilor*, Mircea Eliade acordă un loc important sacralității pietrelor, el caută să reconstituie ceea ce a fost în putința pietrei să dezvăluie simțirii omului arhaic. Transcriem aici un fragment dintr-o altă lucrare a savantului, *Sacrul și Profanul* : „Ajunge... să se analizeze diversele valori religioase recunoscute pietre-

Scanned with OKEN Scanner

lor, pentru a înțelege ce sînt în stare pietrele, ca *hierofanii*, să arate oamenilor : ele relevă puterea, tăria, durata. Hierofania* pietrei este o ontofanie prin excelență : mai înainte de toate, piatra *este*, rămîne mereu ea însăși, nu se schimbă, și *frapează* omul prin ceea ce are ireductibil și absolut, și, astfel, îi dezvăluie, prin analogie, ireductibilitatea și caracterul absolut al Existenței. Sesizat grație unei experiențe religioase, felul specific de a fi al pietrei revelează omului ceea ce este *existență absolută*, dincolo de Timp, invulnerabilă la devenire" **. După cît se vede, reconstituind un ancestral mod de asimilare emoțională a pietrei, denotînd implicit ceea ce provoacă piatra prin transpunerea subiectivă a privitorului în natura acestui material —, s-ar zice, polemic, că Mircea Eliade oferă cea mai completă listă a stărilor spirituale aparținînd de... *Poarta sărutului!* Incontestabil, între creația brâncușiană ca fapt specific al culturii secolului 20 și cultura arhaică există o punte pe care exegeza are tot dreptul să circule ; frumusețea este însă că Eliade — într-un studiu în care se referă direct la Brâncuși — nu deduce lucrurile după cum ne-am aștepta, ci răstoarnă metodologic inferența posibilă : „Atitudinea lui Brâncuși față de materiale și mai ales în fața pietrei — observă el — ne va ajuta probabil într-o zi să pricepem ceva din mentalitatea oamenilor preistoriei. Căci Brâncuși se apropia de anumite pietre cu veneraţia exaltată și totodată anxioasă a unuia pentru care un asemenea element manifesta o putere sacră, constituia o hierofanie" (81 p. 13")...

Demonstrația făcută pe cazul pietrei ar putea fi reluată și pentru *metal*. Suprafața fluidă de alamă a *Coloanei* (azi degradată) ca și întreaga ei na-

---

* Asupra termenului *hierofanie* : „Omul ia cunoștință de sacru prin faptul că acesta se *manifestă*, se arată ca ceva cu totul diferit de profan. Pentru a traduce actul acestei manifestări a sacrului, nou am propus termenul *hierofanie*, care este comod, cu atît mai mult cu cît nu implică nici o precizare suplimentară : el nu exprimă decît ceea ce e implicat în conținutul său etimologic, — să știi că *ceva sacru se arată nouă*" (Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*. Gallimard, Paris, 1965, p. 15).

** Mircea Eliade, *La Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 133.

tură metalică generează stări ce se cuvin omologate, principial, ca actualizînd, cumva, o foarte veche și caracteristică experiență spirituală emanată din contactul omului cu metalurgicul...

Cît privește potențele, emoționale în alt chip în universul unui psihism genuin, ale *lemnului*, ale masei lemnoase, s-ar părea să nu avem de ce să le evocăm. Să ne întoarcem, însă, o clipă la „aporia" brâncușiană cu *Broasca țestoasă zburătoare*. Sculptura este, după cum arătam, pe de-a-ntregul în marmură, dar o putem oare interpreta fără *trimitere la lemn* cînd geneza, forma, frumusețea lucrării și în consecință însăși semnificația ei — ce *asimilează* transpunerea în marmură — toate acestea presupun în adînc lemnul, aparțin lemnului? Oare nu încă la nivelul edificării sculpturale în lemn voise Brâncuși să arate că pînă și reticenta broască țestoasă poate fi și este expresia „elanului vital"? Carola Giedion-Welcker exagerează credem, atunci cînd opune, sub aspectul semnificației, varianta în marmură celei în lemn (302 p. 88). Diferența constă, după noi, în faptul că transpunerea motivului în alt material, impunînd răsturnarea, determină astfel o anume *explicitare* a temei; în marmură elanul țestoasei este subliniat mai apăsat — poate chiar cu ușor tezism — în defavoarea momentului contrar, al retractilității. Totodată, trecerea de la lemn la marmură aduce un spor de abstractizare, tema tinde să se comunice într-un „limbaj formalizat". Aceeași în fond, — *Țestoasa* în lemn e mai *organică*; *Țestoasa* în marmură e mai schematizată, *skeumorfică*: mai mult translare în spațiu a unei săgeți inverse decît expresie a îmbinării unui gît erectil cu o greoaie carapace nodulară; dar lemnul rămîne adînc implicat. Varianta în marmură — după cum însuși Brâncuși a recunoscut — s-a născut în primul rînd din considerente de rezistență a materialului, din dorința de „eternizare" a ideii exprimate în lemn (289); desigur, marmurei i s-a făcut jocul, dar numai întrucît nu vulnera intenționalitățile lemnului, ci putea colabora *în felul ei specific* cu ele.

După cît se vede, uneori — de fapt foarte adesea — în creația lui Brâncuși există un material

subiacent celui în care e reluat un motiv sculptural. O atare observație pune în dificultate interpretarea empatică (în plus, pe această direcție, noi înșine am întins pînă acum o serie de capcane cititorului)...

Fără îndoială, materialul originar se face simțit, „transpare în lipsă" în materialul angajat ulterior. Dar această transparență a sa — ce ni se pare o excelentă deschidere spre semnificație — va fi ratată ca *mijloc al exegezei* (în speță al interpretării empatice) în condițiile în care, subiectul lucrării fiind și el slab presupus, se mizează abuziv pe fuziunea afectivă a privitorului cu materialul ocazional al sculpturii (chiar dacă acesta conlucrează tacit cu cel originar). Metodic, se cere presupus *un raport:* modul *cum* o natură materială (să zicem lemnul) răsună în alta (să zicem marmura) relaționînd cu ea în scopurile exprimării artistice.

În cazul Ansamblului, un material subiacent există. El este tocmai cel ale cărui potențe emoționale părea să nu ne intereseze : lemnul. Fie că trebuie presupus direct, ori numai prin anumite medieri, lemnul ne apare ca substratul ce *unifică întru semnificare* elementele capodoperei — *Masa, Poarta, Coloana.* Să le luăm pe rînd :

Remarca după care *Coloana* de la Tg. Jiu evocă cu putere lemnul — materialul ei originar, motivul coloanei ivindu-se în lemn încă prin 1918 — este notorie. Amintim că celebrul motiv brâncușian al stîlpului romboidal va cuprinde pentru prima oară spațiul infinit, împlîntat în aer liber, într-o grădină de la Voulangis, tot ca lucrare în lemn. Pe de altă parte, atunci cînd Brâncuși vine în țară cu gînd să realizeze *Coloana* de la Tg. Jiu, el aduce în acest sens o machetă ce vădește un proces de elaborare artistică întemeiat de asemeni pe lemn. În sfîrșit, modelul definitiv al modulului tehnic al *Coloanei* integrate capodoperei, va fi el însuși elaborat îndelung de sculptor, prin cioplire cu barda... Cum *Coloana* în metal de la Tg. Jiu stă atît de categoric sub zodia lemnului, e natural și de așteptat ca în interpretarea empatică a ei să transpară stări proprii fuziunii afective cu lemnul, înțelegerea lucrării dovedindu-se, prin aceasta, mult avantajată. „*Coloana fără sfîrșit,* care, zicem noi, constituie blazonul de

Scanned with OKEN Scanner

noblețe demiurgică a complexului sculptural de la Tîrgu Jiu" — scriu Grigore Popa și Nicu Filip — este „inspirată din creșterea copacului și din puterea sa spațială" (256).

În acest punct al discuției e locul să contestăm presupunerea unor exegeți că sculptorul, în ce privește *Coloana* sa metalică, ar fi dorit-o mai puțin netedă de cît i-au executat-o turnătorii ; adică așa încît să evoce mai bine lemnul cioplit. O atare presupunere, în pofida aparențelor ei de verosimilitate, trădează o superficială înțelegere a transpunerilor dintr-un material în altul, la Brâncuși. Nu a stat niciodată în intenția acestui creator *să mimeze* lemnul în metal, așa cum îl imitau în ciment unele „cruci ale eroilor" primului război mondial. Trecerea motivului dintr-un material în altul comportă rigorile actului de creație autentică : motivul în lemn reclamă intens pentru sine, întru afirmarea sa, potențele specifice noului material, nicidecum nu le anihilează despotic. Dacă *Coloana* de la Tg. Jiu își are pornirea în acei stîlpi fasonați lapidar (așa încît să releve esența naturii lemnoase) acest fapt, în pofida aparențelor, e argument că în metal Coloana... se cerea șlefuită, luminată prin alămire, căci abia astfel, adică prin desfășurarea linsă a suprafețelor, prin fuga neîntreruptă de asperități a liniilor, prin dinamica reflexelor, prin reacția permanentă a fețelor la rotirea pe boltă a soarelui, — natura metalică a *Coloanei,* emancipîndu-se pe sine, își proba puterea de a exprima „pe măsură" ceea ce lemnul revelase organic, prin fibră, prin semnele creșterii, prin stratificările sale, consemnări ale rotirii timpului...

Trecînd la *Poarta sărutului,* obîrșia ei ca lucrare în lemn a răbufnit în numeroasele trimiteri ale comentatorilor la poarta țărănească în lemn, — aproape un paradox căci lucrarea lui Brâncuși nu seamănă în amănunt cu porțile de lemn ; trimiterile la un model inspirator în piatră, la un arhetip în piatră, sînt mult mai rare *. Constatăm, însă, că tipica anamneză a lemnului, provocată în conștiința comenta-

* *Poarta sărutului* — crede Frank Elgar — este „o transpunere a Porții Soarelui de la Tiahuanaco" (80).

Scanned with OKEN Scanner

torilor de vederea *Porții sărutului,* nu a condus, cum ar fi trebuit, la o punere în relație a lucrării de la Tg. Jiu cu acea *Arcadă* brâncușiană executată în stejar vechi, datînd în creația artistului încă din 1917 (azi aflătoare la Filadelfia). Ce-i drept, *Arcada* din S.U.A., numită uneori *Arcada în stil popular românesc* (69 p. 160), este puțin cunoscută și încă și mai puțin interpretată. Lucrare în aparență de interes redus — aceasta datorită calităților ei de „crimă perfectă" în planul realizării sculpturale, căci urmele intenționalității artistice sînt total disimulate — *Arcada* de stejar vechi reprezintă categoric prima apariție a motivului porții în opera lui Brâncuși. Valoarea ei în exegeza Ansamblului, a *Porții sărutului,* este deosebită. Între semnificația *Arcadei* ca manifestare originară în lemn a motivului porții, pe de o parte, și semnificația de la Tg. Jiu a aceluiași motiv — de astă dată în piatră, decorat și integrat unei structuri semnificante mai ample — pe de alta, exegeza autentică e datoare să descopere, nealterate, elementele identității subiacente. În apogeul unei unitare creații de-o viață, motivul porții reapare, așa cum reapar ciclic motivele la Brâncuși, cu o semnificație în esență statornicită încă prin „intuiția primară" din 1917...

De notat încă un fapt: În satele României, în chiar satul sculptorului, monumentalele porți de lemn sînt adesea secondate de evocatoare bănci la drum. Poarta și banca țărănească la drum, cuplate astfel de veacuri, veghind ulița, converg mutual în realizarea unei atmosfere pe care oricine părăsește satul o află, apoi, adînc săpată în sine... Brâncuși, în 1917, o dată cu *Arcada,* exact din același material și în același stil rudimentar, a creat și o *Bancă.* S-ar zice că realizarea unei lucrări a chemat din memorie imaginea celeilalte, *Arcada* și *Banca* sînt vizibil surori, de altfel sculptorul le-a înstrăinat împreună, ele aparțin aceleiași colecții (Louise și W. Arensberg) și figurează actualmente în același muzeu... Dar ce ne interesează efectiv aici este că la Tg. Jiu *Poarta sărutului* apare și ea însoțită de două bănci tăiate în piatră! „Coincidența" dintre acest fapt al grupării definitivate în 1938, cu ivirea grupului *Arcadă* și *Bancă* în 1917, o socotim o probă

Scanned with OKEN Scanner

în plus a strînsei corelații dintre realizarea în piatră a motivului porții și preexistența lui în lemn, sub zodia lemnului.

În sfîrșit, *Masa tăcerii* trimite la lemn cel puțin prin faptul că i se admite o atare ascendență la nivelul creației anonime. Comentatori români și străini raportează sistematic lucrarea brâncușiană la masa joasă țărănească, în lemn, încît semnificația ei a rămas și va rămîne pe totdeauna, cumva, legată ombilical de aceasta.

Se cunoaște, anterior *Mesei tăcerii,* în atelierele lui Brâncuși au existat unele mese asemănătoare, însă nu ca opere de artă, ci turnate în ghips fie cu scopuri direct utilitare, fie cu rost de soclu pentru alte lucrări (208 p. 48). Dar ghipsul nu e material concludent. A creat oare Brâncuși, înaintea *Mesei tăcerii,* vreo masă în lemn, ori în piatră, în măsură să fie asimilată de exegeză ca demers premergător realizării de la Tg. Jiu ? După o mărturie a Cellei Delavrancea, în iunie 1922, în atelierul sculptorului, exista o asemenea masă : „o masă rotundă tăiată dintr-un trunchi gros de copac, în jurul ei cu butuci la fel, pe trei picioare, dădeau încăperii un aer primitiv“ (73)... După opinia noastră, această masă rotundă înconjurată de scaune rotunde — toate preluînd rotunjimea naturală a trunchiului de lemn — este „direct răspunzătoare“, anunță mult mai direct apariția lucrării de la Tg. Jiu decît acei cilindri de ghips prezentați în mod unilateral ca preludiul *Mesei tăcerii.* În comunicarea sa consacrată inventarierii meselor brâncușiene în ghips, V. G. Paleolog nu amintește de această masă-trunchi înconjurată de scaune-trunchiuri, din 1922 ; dar criticul notează că abia după 1921 — deși cilindrii de ghips figurau de lungă vreme în atelier — începe artistul să folosească expresia de *Masă a tăcerii* (crede criticul, tot pentru desemnarea unei mese de ghips). S-ar putea ca între ivirea denumirii de *Masă a tăcerii* și prezența, consemnată la aceeași dată, a mesei rotunde în lemn, să existe, cumva, o relație... Urmîndu-ne metoda, noi credem că la Tg. Jiu s-a conservat în piatră și în felul pietrei *l'état d'âme* provocată mai întîi de masa de lemn din atelier, acel sobor de trunchiuri retezate înconjurînd altul mai mare din care, poate, au lăstărit cîndva...

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum, direct ori indirect, componentele capodoperei probează în adîncul lor determinarea prin lemn. Această observaţie de principiu conferă interpretării empatice un discernămînt ce-i lipsea, un sîmbure de metodă : dacă materialele în care este edificat Ansamblul de la Tg. Jiu permit — ca pe o aducere la numitorul comun — reducţia arhetipală la lemn, interpretarea empatică îşi poate construi pe această remarcă o cale mai bună a apropierii sale specifice de semnificaţia capodoperei.

Dar ce stări sufleteşti provoacă, în definitiv, fuziunea afectivă cu lemnul ?

Impresia generală este că lemnul, la Brâncuşi, transmite privitorului năzuinţa organică spre soare (256), un dinamism al creşterii (300), tendinţa inerentă spre ramificare, adică impuls întru proliferare (109 p. 29), sentimentul vieţii, mişcării, agitaţiei (289 p. 65) ş.a.m.d., — toate acestea formînd o clasă de stări evident înrudite. Avem rezerve. Oricît ar fi îmbogăţită, clasa aceasta rămîne abia o *vedere parţială* asupra lemnului la Brâncuşi. Şi dacă în anumite cazuri concrete, cum ar fi bunăoară interpretarea *Torsului de tînăr,* impresia îndeobşte vehiculată se verifică satisfăcător (unilateralitatea ei ca descriere generală a potenţelor emoţionale ale lemnului vădindu-se aici neglijabilă), alte cazuri impun o serioasă amendare a ei, îi divulgă limitele. Aşa ne apare, în calitatea sa de motiv brâncuşian conceput sub zodia lemnului, însăşi interpretarea empatică a *Coloanei :* cîtă vreme sînt mărturisite, pe seama *Coloanei,* doar trăiri aparţinînd clasei menţionate, interpretarea lucrării se păstrează, fatal, într-o înfundătură, în pofida faptului că atari trăiri sînt, neîndoielnic, autentice pentru *Coloană ;* păcatul stă în absolutizarea lor...

Să nu se uite că Brâncuşi se preocupa să taie coloanele sale în „grinzi vechi, împovărate de timp“ (62), în lemn, în carnea căruia se putea citi cum „vremea vremuise“. Din fuziunea afectivă a creatorului cu un asemenea material — fuziune ce revine consumatorului de artă s-o recreeze pe cont propriu — nu poate să răsară, pur şi simplu, un sentiment duminical al vieţii. La fel ca pentru străbunii săi, pentru Brâncuşi lemnul e un răboj grav, al vieţii

Scanned with OKEN Scanner

dar și al morții... Derivînd atitudinea sculptorului față de lemn dintr-un fond ancestral, moștenit, englezul David Lewis este unul dintre puținii critici care coboară în profunzimea lucrurilor observînd: Țăranul simte în lemn, în formele sale ferme, în cicatricele sale produse de cuțit ori de vreme, o reflectare a asprului ciclu natural, el se regăsește părtaș la creșterea și moartea acestuia (147 p. 28). Lemnul — observă Lewis în altă parte — luptă pentru viață dar e continuu asaltat de forțe ostile vieții, de vîrstă, secetă, declin și la urmă de moarte. Această luptă este reflectată în structura și fibra sa. „Astfel la Brâncuși lemnul tinde să devină o imagine a loviturii și contraloviturii vieții însăși, o luptă fizică a fertilității și morții, a sfidării și înfrîngerii, a încrederii inocente și trădării tragice. În atracția sa pentru lemn, Brâncuși nu a neglijat nici dezvoltarea nici declinul..." (147 p. 26). Este evident că felul în care artistul cioplește grinda ce va deveni *Coloană* dezvăluind un șir de romboedri/clepsidre — dilatări și contractări succesive pe verticală — se acordă perfect cu însimțirea naturii lemnului ca război al vieții și morții...

Despre *Poarta sărutului* spuneam că semnificația ei trebuie s-o considerăm statornicită în esență încă prin crearea *Arcadei* din 1917, adică prin ivirea inițială în lemn a motivului porții. N-am arătat, însă, atunci, care ar putea să fie această semnificație a *Arcadei*, de mare interes metodologic în explicarea *Porții sărutului*. În loc să încercăm a o determina noi înșine, gîndind că vom fi mai convingători am așteptat să putem cita acum părerile aceluiași David Lewis: „*Arcada* (1917), lemnul ei patinat și gri, totuși, în același timp, tăiat cu tesla, într-o formă primitiv clasică, stîlpi și arhitravă, — reflectă irevocabila absorbție a muncii omului într-un proces natural și acceptă pieirea ca fiind astfel o parte a ciclului natural cum este creșterea și viața". La rîndul ei, *Banca* din stejar vechi creată o dată cu *Arcada* comunică „o vitalitate de bază" dar și o mai adîncă acceptare a dualismului, deja menționat, — descompunerea implacabilă a rezistenței lemnului (147 p. 30)... Motivul băncii și motivul porții, interpretabile — mai ales prin îmbinarea lor — ca expresie

a *statorniciei și trecerii*, trimit astfel la același substrat : complexa intuire simpatetică, din partea artistului, a naturii lemnului *.

În sfîrșit, presupunînd de la sine înțeleasă posibilitatea „aducerii la același numitor comun" și a *Mesei tăcerii*, să adăogăm doar că șansa alinierii *Mesei, Porții, Coloanei* într-o *singură* lucrare, capodopera, adică a solidarizării lor într-o singură idee, este previzibilă încă de pe acum...

...„Noi sîntem un popor alpestru și civilizația noastră e de brad și stejar" — scrie George Călinescu **. „Comuniunea dintre autohton și codru — observă, la rîndul său etnologul Romulus Vulcănescu — coboară adînc în conștiința etnoculturală a autohtonului, pînă în stratul afectiv al reprezentării simbolice a mediului cosmogeografic, pînă la impulsurile genuine ale senzoriului uman" ***.

Întrebuințarea sistematică de către Brâncuși a lemnului decurge vizibil din apartenența sa la civilizația românească ; i-o impune — cum se exprimă un exeget — „atavicul atît de apropiat de artist, nici măcar o generație nedespărțindu-l de această înfrățire cu substanța codrilor" (195 p. 25). Aplecat asupra lemnului, „văzînd și făcînd", definitoriu, în simbioză intimă cu natura lemnului, era firesc ca Brâncuși să regăsească astfel cristalizările vechi ale spiritualității noastre : lemnul le-a conservat cel mai bine, el reprezintă „ediția princeps" a lor. „Dacă este într-adevăr un element care mărturisește tot arhaismul pe care îl purtăm în noi — notează cineva fără să se gîndească la Brâncuși — e cu siguranță

---

* O arcadă de lemn vechi va monta Brâncuși la una din ușile atelierului său. Tîrziu, în amurgul vieții, se va fotografia șezînd sub ea, ca într-un pasaj, așteptînd Marea Trecere...

** În lumina acestei teze criticul judecă *sensibilitatea eminesciană ;* ea îi apare ca o exponență deplină a spiritului autohton. De notat un amănunt : Călinescu observă la Mihai Eminescu o anume tentație pentru piatră, pentru cetăți granitice, „turnuri gote" — dar aceasta nu poate masca determinarea dinspre „brad și stejar" a operei sale ; „oricum, locul civilizației noastre rămîne mereu pentru poet codrul" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Națională—Mecu, p. 170—171).

*** Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1972, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

crestătura în lemn . . . Căci toată ornamentația noastră plastică are la bază crestătura, avînd lemnul ca material inițial. Românii au cunoscut prea puțin piatra" și „chiar atunci cînd ucenicul sculpta în piatră de Cîmpulung ornamentațiile florale de pe vremea lui Brâncoveanu, *se simte* (s.n. — I.P.) că modelele și sensibilitatea procedează din lemn" *.

Se simte aceasta în piatra *Sărutului,* și de aici mai departe, în motivul sărutului ce ornează *Poarta.* E ultimul exemplu pe care ținem să-l dăm pe linia considerațiilor noastre privind interpretarea empatică.

S-a spus despre *Sărutul :* „artistul a transmutat în piatră și timp legenda arborilor îmbrățișați" (256) ; un interpret, încă acum aproape cincizeci de ani, justifica în fața publicului lapidara „Îmbrățișare" cu funcționalitate funerară amintind un străvechi „monument prin care se simboliza unirea fraternă, exprimată prin două puternice grinzi înfipte perpendicular în sol și legate între ele cu altele de dimensiuni mai mici" (154) . . . Dar lăsînd toate acestea deoparte, ce zice interpretarea empatică ? „Această piatră pare, în simplitatea ei, un element la naturii desprins dintr-un munte, șlefuit de brațele vîntului, mîngîierile soarelui, lacrimile ploii . . ." (142 p. 55). Să recunoaștem, nu e tocmai o „hierofanie" *a pietrei.* Trăirea consemnată de Ionel Jianu trimite mai de grabă la sentimentul vremuirii decît la cel al duratei ; ca în cîntecul *bradului de mormînt* — însemn funerar tipic în aria esthesis-ului românesc — cîntecul acelui trunchi tînăr tăiat și adus din munte la capul mortului ca să-l perimeze încet anotimpurile :

Ploaia să mă ploaie,
Cetina să-mi moaie ;
Vîntul să mă bată
Cetina să-mi cadă ;
Ninsoarea să ningă
Cetina să-mi frîngă. . . **

---

* C. M. Cantacuzino, *Crestăturile în lemn,* în vol. *Izvoare și popasuri,* Fundația pentru literatură. Bucureşti, 1934, p. 80—81.

** Constantin Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj,* București, 1936, versurile 136—141.

Într-o veche civilizaţie a pietrei, mormintele în piatră înfruntă timpul ; exprimă o anume atitudine în faţa morţii. În vechea noastră „civilizaţie a lemnului“ (H. H. Stahl) mormintele cu brazi de mort acceptă ca pe un dat resorbţia în natură ; exprimă o altă atitudine în faţa morţii. Simbioza spirituală a poporului român cu codrul, cu lemnul, se traduce în ultimă instanţă într-un mod de gîndire, într-o specifică viziune a lumii. Iată mai ales de ce, o dată introduse anumite corective, interpretarea empatică a componentelor capodoperei de la Tg. Jiu ni s-a părut demnă de atenţie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RECULEGERE CRITICĂ (II)

Autorul socoate necesar să lămurească un fapt de structură a Comentariului său și prin aceasta legătura părților sale :

Părțile de pînă acum s-au referit, în esență, la *receptarea* Ansamblului de la Tg. Jiu. Se vede, pentru mulți, receptarea construiește semnificația operei, încît, a stabili semnificația înseamnă *a explica procesul receptării* . . .

Dar există încă un mod, nu mai puțin notoriu, al criticii : el constă în *explicarea procesului de creare* a operei, în efortul de *reconstituire a genezei* creației, în speță a genezei Ansamblului. Devenirea creației din momentul incipienței și pînă la desăvîrșirea ei — devenire ce se divulgă criticului printr-o serie de indicii materiale — conține, cumva, cheia semnificației sale : sensul mișcării intime a operei (dezvoltarea ei „prenatală") este de fapt sensul „expulzării" ei în lume . . .

Astfel, privită în globalitatea ei, critica de artă oscilează între două mari atitudini polare ; e, poate, ceea ce îi menține tonusul. Criticul ca persoană, însă, e ispitit să se ralieze fie uneia, fie alteia dintre alternative. Jean Paul Weber, de pildă *, deși în calitate de psiholog al artei recunoaște că obiectivul fundamental al cercetătorului literaturii (domeniu care îl preocupă prin excelență) consistă atît în explicarea procesului de *creare* cît și de *receptare* a operei lite-

---

* *Psihologia artei* (1958), *Geneza operei poetice* (1960), *Domenii tematice* (1963).

nare, se declară partizan consecvent al explicațiilor genetice, elaborînd, în acest sens o minuțioasă metodologie... La fel, la celălalt pol, esteticieni dintre cei ce propun și cultivă în zilele noastre mutarea accentului de pe *cunoașterea* operei pe *co-naștere* ei prin mijlocirea raportului de consum estetic, nu contestă nici ei procedeul reiterării genezei ca putînd reprezenta, în principiu, un demers valabil de asimilare a artei ; numai că — se adaugă — reiterarea genezei ar fi, practic, irealizabilă. Cesare Brandi, bunăoară *, vorbește de două moduri principale de a te apropia de o operă de artă : primul rezidă tocmai în efortul de a-i restabili geneza, de a te adecva subiectiv la actul desfășurat al creației ; al doilea rezidă în a acorda credit momentului percepției nemijlocite a operei de artă ce se oferă pur și simplu ca prezență (astanza), ca fiind. În vreme ce prima cale ar fi foarte problematică, greu de înfăptuit, a doua, dimpotrivă, este foarte posibilă, — am zice, la îndemîna oricui. Așa stînd lucrurile, ori așa fiind prezentate, s-ar putea spune că e preferabil să comentezi opera ignorîndu-i geneza, decît să implici în comentare o geneză nesigură.

Dar pot fi separate aceste modalități fără a crea noi riscuri ? Oare absolutizarea unei ipostaze critice și tratarea expeditivă a celeilalte nu iscă alte pericole, cel puțin tot atît de mari ?

Cu toate corijările pe care le-am introdus, pentru noi, într-un fel sau altul, este clar că oricare dintre cele cinci mari postùri exegetice în comentarea Ansamblului, pe care le-am identificat și cercetat pînă acum, nu poate decît să se resimtă serios de pe urma eludării genezei capodoperei. Să vedem :

Din analiza critică a *interpretării sursiere* am rămas mai ales cu o constatare : cei ce s-au angajat pe această pistă — bună, rea — nu indică nimic tocmai în chestiunea esențială și anume dacă, nu componentele, ci Ansamblul însuși, luat ca un tot artisticește semnificant, comportă ori nu vreo trimitere la tiparele creației folclorice, vreo sursă (să zicem) aptă de a fi preluată de exegeză ca un adevărat model analogic al structurii globale a capodoperei.

---

* *Le due vie*, Bari, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

E trist, interpretările sursiere au consumat mult elan în a sublinia natura românească a *Mesei*, a *Porții*, a *Coloanei*, dar au neglijat capodopera ca întreg. Or, Ansamblul de la Tg. Jiu nu este o improvizație, ci o „sintaxă" profund elaborată ; aceasta decurge net din observarea genezei sale, — dar faptul cu totul remarcabil este că abia observarea genezei e implicit calea ce dezvăluie cu adevărat emergența matricii stilistice românești în actul creativ brâncușian. Mai elocvent parcă decît capodoperei însăși, *genezei* capodoperei i se străvede o ascendență în sfera spiritualității autohtone, izomorfismul cu o izvodire ancestrală din aceeași matcă : geneza *Mioriței*. E anticiparea tezei noastre dezvoltate în ultima parte a Comentariului.

Din analiza critică a *interpretării tematice* am rămas îndeosebi cu ideea reductibilității temelor puse în seama *Mesei, Porții, Coloanei* la două, tema nunții și tema morții, distribuite uniform în toate punctele Ansamblului, adică denotabile prin fiecare componentă a lui. Din nou, însă, și acest tip de interpretare s-a vădit datornic exact în chestiunea hotărîtoare : asupra *raportului* dintre tema nunții și tema morții el menține echivocul, ne lasă împotmoliți în impresia generală că de fapt cele două teme *și-ar disputa* explicarea capodoperei. Or, nu este exclus ca nunta și moartea, prin tema Ansamblului, să fie puse să comunieze, să fie făcute *una*. Abia cercetarea genezei complexei lucrări de la Tg. Jiu aduce în acest sens necesara clarificare : drumul înapoi spre izvoarele capodoperei, spre forma ei incipientă și spre condiționarea subterană a acestei forme incipiente, se dovedește — *nolens, volens* — drumul spre redescoperirea tradiției românești a *morții — nuntă*, străvechi rit de trecere . . . Din nou, anticiparea tezei noastre.

Din analiza critică a *interpretării „deschise"* am rămas cu un dubiu iarăși esențial : demonstrația în măsură să dovedească natura suficientă ori măcar primatul interpretării labile a capodoperei lui Brâncuși n-a fost făcută. O atare demonstrație reclamă categoric cercetarea genezei Ansamblului. Într-adevăr, ar fi o premiză decisivă să poți stabili una din două : perioada — nu fără avataruri — a genezei se

Scanned with OKEN Scanner

relevă ea oare ca proces de perfectare a plurivocității capodoperei, sau, dimpotrivă, Brâncuși a căutat în toată această perioadă să construiască o semnificație anume ? După noi, geneza Ansamblului este demers de validare a unei *anumite* semnificații, consolidată prin contextarea părților componente.

Din analiza critică a *interpretării filozofice*, în interiorul căreia proceduri viziunea lumii imanentă Ansamblului părea să justifice trimiteri „ultime" ba la statismul eleat, ba la curgerea heracliteană, am rămas nu numai cu ideea remarcabilei consistențe filozofice a capodoperei, ci și cu ideea remarcabilei sale puteri integratoare : la Tg. Jiu converg și se îngeamănă în minunate sinteze sculpturale rotundul și clepsidricul, geometricul și bioticul, eleaticul și heracliticul. Am încercat să mediem între opiniile existente, descoperind esența filozofică a capodoperei pe o cale oarecum ciudată : prin dovedirea reductibilității acestei complexe lucrări plastice la o formă plastică simplă, definitorie pentru întreaga creație brâncușiană, — forma oului (ce comportă o filozofie a ei în aria simțirii românești). Poate mai convingător ar fi fost să nu speculăm reductibilitatea Ansamblului la „forma filosofală" generică, rezumatoare a întregii creații brâncușiene — operație ce a presupus tacit o serie de toleranțe —, ci să valorificăm reductibilitatea — nu mai puțin grăitoare — a capodoperei la *forma sa incipientă ;* căci o asemenea formă originară există ; dar aceasta ar fi necesitat reconstituirea genezei. Oricum, însă, nimic nu ne oprește, acum, să considerăm insuficient construite acele interpretări filozofice ale Ansamblului care se dezinteresează și nu „introduc în ecuație" intuiția primară, forma originară din care s-a dezvoltat monumentul de la Tg. Jiu, formă nemijlocit responsabilă de spiritul filozofic al capodoperei.

În sfîrșit, din analiza critică a *interpretării empatice* am rămas îndeosebi cu ideea rolului deosebit al

Scanned with OKEN Scanner

materialului în receptarea (trăirea) sculpturilor lui Brâncuși. Numai că a trebuit să introducem o importantă corecție de principiu : condiționarea dinspre materialul sculpturii se cere înțeleasă mai ales ca reverberație, în orice alt material în care va fi reluat un motiv plastic, a *materialului inițial* în care a fost el zămislit. Operarea acestei corecții a impus, evident, aducerea în discuție a unor elemente privind gestația motivelor proprii Ansamblului.

Efortul de reconstituire a genezei trebuie făcut. Pentru Comentariul nostru el reprezintă o rigoare de metodă.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A TREIA

O RIGOARE DE METODĂ: RECONSTITUIREA GENEZEI

GESTAȚIA

În măsura în care se încumetă să dea la iveală rădăcinile Ansamblului de la Tg. Jiu, exegetul trebuie să accepte o soartă de peregrin prin *întreaga creație* a sculptorului: lucrarea de apogeu e pregătită complex de mai toate cele ce-au precedat-o... În contextul reconstituirii genezei, această observație apare în măsură să configureze o problematică aparte: a *gestației* capodoperei.

De bună seamă, nu ne gîndim să prezentăm aici, cu scop de sine stătător, toate trimiterile la restul operei brâncușiene pe care le implică interpretarea Ansamblului, ca să dovedim astfel faptul că această lucrare se află la confluența a treizeci de ani de căutări și izbînzi creatoare. Preferăm ca atari trimiteri — atîtea cîte au intervenit și cîte vor mai interveni — să vorbească despre gestația capodoperei resfirate prin întreg Comentariul nostru, această prezență dispersată dar permanentă a lor părîndu-ne modul cel mai potrivit de a le semnala și valorifica. Aici am voi, mai economic, să schițăm — cu suficientă concreteță, însă — doar liniile mari ale unei discuții (aptă oricînd de a fi amănunțită) în acest sens al denotării gestației Ansamblului. Un *Excurs* va veni apoi să atragă în mod expres atenția asupra existenței unei elocvente vocații proprii întregii sculpturi brâncușiene, vocație ce-și va atinge „măsura inerentă" la Tg. Jiu.

O primă idee ce merită să rețină atenția interpretului: creația *culminantă* a marelui artist român, cumva, e dată în chiar cele cîteva sculpturi despre

Scanned with OKEN Scanner

care se afirmă unanim că marchează *faza auroralã* a stilului brâncușian : *Cuminţenia pămîntului, Sărutul* precum și Monumentul funerar de la Buzău ... Pînă la aceste lucrări, realizate ori începute în faza anilor 1907—1908, sculptura lui Brâncuși se resimte vizibil de influenţa lui Rodin, tot așa cum în poeziile lui Mihai Eminescu de pînă la *Venere și Madonă* se simte Alecsandri ; *Venere și Madonă* va fi prima poezie de factură tipic eminesciană, recunoscută ca atare de critică ... Ceea ce ni s-a părut totdeauna un fascinant miracol al creaţiei este că în concreţiunea primară a expresiei eminesciene deja se conţine subiacent capodopera ! Nu putem trata aici relaţia *Venere și Madonă — Luceafărul.* Subliniem doar — cu eventual rost metodologic — convingerea noastră că *Luceafărul* se lasă definit ca revenire la substanţa momentului primar eminescian. Mai circumspect spus, — în exegeza capodoperei, locul momentului declanșator al expresiei eminesciene se arată a fi unul cu totul remarcabil.

Întorcîndu-ne la Brâncuși, strînsa relaţionare dintre lucrarea cea mai importantă a fazei de început și capodoperă, adică dintre Monumentul funerar de la Buzău și Ansamblul comemorativ de la Tg. Jiu, reiese satisfăcător dintr-o analiză pe care am făcut-o în altă parte (în capitolul *Eroarea fundamentală,* la care facem trimitere).

În ce privește *Sărutul,* lucrurile s-ar zice că sînt, iarăși, limpezi.

Mai dificil de pătruns e cazul *Cuminţeniei pămîntului.* Or tocmai aici rezidă cheia : pusă în discuţie, *Cuminţenia pămîntului* relevă cum toate cele trei lucrări reprezentative ale fazei de început sînt, de fapt, *tentative de exprimare ale aceluiași gînd.* Gîndul acesta de început, auroral, își va găsi realizarea sublimă prin capodoperă ...

Am dedicat mai de mult interpretării *Cuminţeniei pămîntului* — cotată drept una dintre cele mai enigmatice sculpturi brâncușiene — un articol din care devine util, acum, să extragem cîteva pasaje : „Undeva, în regiunea filozofică a semnificaţiei lor — spuneam, făcînd o apropiere între *Cuminţenie* și *Sărutul* — cele două lucrări coincid. De aici — corolarul : departe de a fi o operă izolată, *Cuminţenia pămîntului* se înrudește de aproape cu motivul

Scanned with OKEN Scanner

brâncușian al sărutului care, este știut, culminează artisticește prin realizarea, în 1938, a *Porții sărutului*. Într-un asemenea context se impune să privim *Cumințenia* și nu referind-o hazardat la idoli din insule îndepărtate. . . . *Cumințenia pământului* reprezintă, clar și distinct, *omul luat ca ființă generică*. Brâncuși a esențializat păsările cerului reducîndu-le la un elan fusiform, a esențializat cocoșul reducîndu-l la un strigăt vestitor de lumină, a esențializat peștele, foca, broasca țestoasă, într-un continuu efort demiurgic de însușire artistică a lumii, de decantare a ei. Înaintea tuturor acestor opere însă, Brâncuși ne-a dat o imagine esențializată a omului : *Cumințenia pământului*. Trebuie să ne-o închipuim, pentru a-i pătrunde semnificațiile, așezată între celelalte viețuitoare, ca reprezentantă a unei specii aparte. Trebuie să ne-o închipuim într-o imaginară *arcă a lui Brâncuși*, sculptură între sculpturi, tronînd parcă în mijlocul animalelor. Dacă, în viziunea lui Brâncuși, celelalte viețuitoare sînt expresia unui elan vital instinctiv (aerian, acvatic sau terestru) omul apare ca o ființă puternic interiorizată. El s-a desprins pe sine de natură, nu se mai confundă cu ea, acum *stă în fața ei* . . . Atitudinea *Cumințeniei* este totodată . . . una de înfrigurare. Înscriindu-se între coordonatele timpului și spațiului cosmic, viața *își simte* precaritatea. Dar sculptura lui Brâncuși nu are nimic cu angoasa existențialistă. În timp ce gîndul *Cumințeniei* caută sensuri fundamentale, trupul ei, ascultînd legile firii, s-a împlinit pentru dragoste. Iată de ce *Cumințenia* — imagine a omului generic — a trebuit să fie o femeie. Ne întoarcem astfel din nou la identitatea de sens cu ciclul sărutului. Brâncuși a așezat *Sărutul*, semn al perenității umane, deasupra unui mormînt ; mai presus de moarte, ca o replică dată morții“ (246).

Sărutul așezat, în 1910, în cimitirul Montparnasse nu era, însă, Sărutul din faza 1907—1908. Cel de început reprezintă, așa zicînd, abia *jumătate* din varianta ulterioară : busturile a două ființe îmbrățișate, pe cînd, în cimitir, cuplul este înfățișat integral.

Or, iată că același lucru se poate spune și despre *Cumințenia pământului*, cu deosebirea că de astă dată e necesar să ne închipuim o secționare *pe verticală*

a *Sărutului* cu funcționalitate funerară : *Cumințenia* este unul din cele două trupuri în reprezentare integrală. O simplă dedublare în oglindă a lucrării, ori o așezare față în față, prin trucaj fotografic, a două *Cumințenii,* se arată a fi pe deplin convingătoare în ce privește relația *Sărutul* funerar — *Cumințenia pămîntului.* Într-un fel, faptul a mai fost observat : referindu-se la lucrarea din cimitirul parizian, Sidney Geist scrie că „pentru a ajunge la acest proiect Brâncuși a adăogat la versiunea anterioară motivul părții inferioare a *Cumințeniei pămîntului,* dublîndu-l pentru a se adapta ambelor figuri“ (93 p. 36).

Noi credem că *Sărutul* din cimitirul Montparnasse a însemnat o absorbire *completă* a *Cumințeniei.* În acest sens se pot aduce în discuție numeroase elemente formale (între care aplatizarea feței, patrulaterul compus prin adunarea brațelor într-o sugestie de îmbrățișare), elemente ce nasc întrebarea dacă nu cumva însăși varianta primară a *Sărutului* s-ar cere pusă sub semnul *Cumințeniei* . . . Dar mai importantă decît analizele formale este observarea unității de conținut, caz în care nu se mai poate vorbi de preluarea „părții inferioare“ a *Cumințeniei,* ci de preluarea întregului gînd care a încercat să se obiectiveze prin *Cumințenia pămîntului.* După o mărturie (198), Brâncuși spunea uneori, criptic : „*Cumințenia* este *Sărutul,* și invers“, iar despre *Sărut* vorbea ca despre o reprezentare generică a perechii umane, o reprezentare a speciei în măsură să comunice sculptural măreția vieții și a morții . . . Nu se voise și *Cumințenia* imagine a omului generic și a condiției sale cosmice ?

Și totuși, sculptorul considera *Cumințenia* „un greș“ (198)... Greșul, opinăm, stătea în senzația de singurătate pe care o comunica o atare imagine a omului generic. Corijarea a însemnat „înghițirea“ sculpturii, cu tot cu fiorul ei metafizic, într-o reprezentare a cuplului.

Subliniem ideea : gîndul brâncușian asupra speciei își află forma convenabilă în imaginea cuplului. Semnificativ, și mai tîrziu artistul va căuta să vorbească despre om ca specie printr-o *Evă* (1916), apoi printr-un *Adam* (1917), sculpturi pe care însă nu le-a putut suporta multă vreme ca entități dis-

Scanned with OKEN Scanner

tincte ; le-a unit, contopirea realizîndu-se de astă dată, spre deosebire de cazul *Sărutului,* nu prin alăturare, ci prin suprapunere . . .

(Credința noastră adîncă este că suprapunerea celor două entități de formă clepsidrică într-un fel de stîlp s-a petrecut grație unui impuls ori „avizări favorabile" primite din subconștientul artistului. Altminteri bizară, suprapunerea nu-i decît o conformare la vechi tipare stilistice : brazii de nuntă și de mort tînăr, stîlpii cu „mere" — adevărate viziuni sculpturale asupra lumii, între care Brâncuși a crescut — decretau *în mod analog* unitatea ritualică a două principii : masculinul și femininul. Soluția contopirii masculinului cu femininul proprie lucrării *Sărutul* este o altă fațetă a aceleiași condiționări . . . Dar aceste chestiuni — pe care le amintim aici spre a nu crea mai tîrziu impresia că ne-am contrazice — aparțin altei părți a Comentariului nostru).

În concluzie la acest punct : *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul,* sculpturi din faza aurorală a anilor 1907—1908, converg deopotrivă în configurarea unei *reprezentări cu destinație funerară a cuplului :* monumentul din cimitirul Montparnasse. Dar monumentul din cimitirul Dumbrava, al Buzăului, este el însuși *reprezentare cu destinație funerară a cuplului,* mod de a răspunde problemei morții. Astfel, toate cele trei lucrări de factură reprezentativ brâncușiană ale perioadei 1907—1908, devin subsumabile unui gînd unic : anume cel exprimat sublim prin . . . capodoperă, 30 de ani mai tîrziu. La Tg. Jiu, imaginea cuplului (trecută prin stilizări accentuate ce înlesnesc o percepere aproape pură a ideației de esență filozofică) este, după cum am mai observat, „cărămida primară" a unor creații arhitectonico-sculpturale de mare elevație. *Poarta sărutului,* situată în centrul Ansamblului comemorativ, conține pe arhitravă, de 40 de ori, imaginea perechii din cimitirul Montparnasse (sau, am putea zice, de 80 de ori imaginea convertită la îmbrățișare a *Cumințeniei,* adică a omului generic). Pe stîlpii *Porții,* cuplul se traduce prin îmbinări de emisfere, pentru ca la cele două extremități ale capodoperei să se lase ghicit în dispunerea modulelor clepsidrice : scaunele *Mesei tăcerii,* originar înconjurînd-o perechi-perechi, ori „clep-

Scanned with OKEN Scanner

sidrele" *Coloanei*, suprapuse similar soluției din *Adam și Eva*.

A sublinia deosebita valoare metodologică pe care poate să o aibă, în prezentarea gestației capodoperei, o punere sub semnul identității a momentelor incipienței și apogeului expresiei plastice brâncușiene, nu înseamnă, evident, să minimalizezi valoarea altor filiații posibile. În cazul unei creații, cum este a marelui sculptor român, în care aproape orice preocupare plastică revine ciclic ori iradiază în altele, ochiul criticului atent programatic la filiere, va fi totdeauna avantajat. De multe ori, însă, ne-a fost dat să constatăm în acest sens că se frecventează îndeosebi unele căi, ignorîndu-se altele cel puțin complementare ; dezechilibrată astfel intern, modalitatea stabilirii filierelor deși prezentă în comentarii ca o garanție a adevărului, ajunge nu o dată *deformatoare*. Iată de ce atragem atenția asupra tuturor nivelelor la care ar trebui să funcționeze, imparțial, procedura :

1. — la adresa unor *detalii* ale unei anumite lucrări sculpturale ;

2. — la adresa lucrării în *întregul* ei ;

3. — prin considerarea lucrării ca *parte dintr-un ansamblu* ori dintr-un proiect sculptural mai mare.

1. În ce privește urmărirea istoriei, ipostazelor anterioare, în spațiul creației brâncușiene, a unor *elemente de detaliu :* s-a întîmplat, referitor la lucrările de la Tg. Jiu, ca preocuparea aceasta, valoroasă în sine, să le eclipseze adesea pe celelalte două, apărînd în mod nejustificat ca demersul propriu-zis de relevare a gestației. Să exemplificăm :

Masa tăcerii, după cum se știe, este o compoziție integrînd treisprezece elemente. S-a mers, însă, unilateral, pe închegarea unei istorii a *tăbliei Mesei*. Se ajunge pe această filieră pînă în aceiași ani 1907—1908 cînd tînărul Brâncuși și-ar fi sfărîmat „monumentala compoziție *Trecerea Mării Roșii*, transformînd-o într-o rotundă masă de lucru : întîia *Masă a tăcerii*" (303 p. 10). După cum se vede, istoria detaliului se substituie istoriei întregului însuși. Prin atari remarci, prin predominanța trimiterilor la toate

Scanned with OKEN Scanner

acele socluri cilindrice de ghips care vor fi figurat în atelierul artistului, calitatea *Mesei tăcerii* de a fi o compoziție complexă este împinsă în umbră.

Urmărind — în context cu totul separat de stabilirea gestației tăbliei — ivirea tipului de scaun care, multiplicat, înconjoară *Masa tăcerii*, un exeget o coboară pînă în perioada realizării *Vrăjitoarei* (1916), creație pentru care sculptorul ar fi încercat un soclu în genul suprapunerii pol contra pol a două emisfere, „concept părăsit pentru a fi reluat ca accesoriu la *Masa Pomenirii* din Tg. Jiu“ (201).

Poarta sărutului, lucrare ce etalează, într-adevăr, pe arhitravă, ca element decorativ, o grafică a perechii îmbrățișate — a prilejuit sistematice trimiteri la ciclul brâncușian al sărutului. Însești ideii de *a grava* în piatră tema sărutului, i se recunoaște o anticipare în acel mai puțin cunoscut *Sărut* „cu belciug“ scrijelit pe o lespede, prin 1921 (42, p. 223)... Or, mai înainte de a fi „a sărutului“, *Poarta sărutului* este o *poartă*, motiv ce-și are antecedentele sale în interiorul creației sculptorului. Dacă reținem că pe lîngă *Arcada* din 1917 și unele intenții nerealizate, mai există și acea minunată arcadă montată de artist în atelier, se poate vorbi — și trebuie să se vorbească — de un *ciclu brâncușian al porților*, ciclu desigur omogen în ce privește intenția creatorului de comunicare a unei anumite semnificații... Iată, însă, că în vreme ce referirile la ciclul sărutului, cauzate de un *element de detaliu* al *Porții*, au ajuns loc comun al exegezei *întregii* lucrări (fiind practicate cu predilecție și adesea ca o condiție suficientă a cercetării gestației), raportarea exegetică a *Porții sărutului* la ciclul porților rămîne o filieră frecventată, în scopurile stabilirii gestației, cu totul rar și superficial.

Referitor la stîlpii *Porții*, o serie de comentatori (Carola Giedion-Welcker, Eugen Ciucă, Sidney Geist, Barbu Brezianu, Petru Comarnescu etc.) menționează drept primă ivire a motivului un studiu de *Coloană a sărutului* înfăptuit în ghips în 1916 ; el ar deriva, printr-o transpunere specifică, tot din motivul trupurilor înlănțuite, motiv investit de artist cu rost funerar. Asemenea proiecte de stîlpi ai sărutului figurează în multe fotografii, din diverși ani, ale atelierului lui Brâncuși, ca și în unele desene ale sculp-

Scanned with OKEN Scanner

torului, primul dintre ele datat vizibil : 1918 ; stîlpii par integrați perfect atelierului, conferindu-i o atmosferă de templu . . .

Uneori se dă drept an al prefigurării stîlpilor *Porții* — 1933 (160, p. 115). În acel an Brâncuși realizează, într-o formă ceva mai finisată, o coloană cu ochi puternic protuberați, terminată cu un soi de capitel ; s-ar părea, un proiect pentru templul ce spera pe atunci să-l înalțe în India. Această coloană, însă, nu este edificatoare în chip special ; dacă anul 1933 trebuie menționat, totuși, ca marcînd un moment deosebit în gestația stîlpilor *Porții*, aceasta se datorează unei alte *Coloane a sărutului* în ghips : cea din colecția Al. Istrati, așezată surprinzător pe trei tipuri de socluri suprapuse, lucrare reprodusă și datată de Ionel Jianu în monografia sa (140, R. 16). Stîlpul aflător în Colecția Istrati, după cît am putut constata confruntînd reproducerile fotografice, este *identic* — nu numai ca dimensiuni dar și ca asperități, ca accidente de turnare în ghips — cu oricare dintre stîlpii *Machetei Porții sărutului*, despre care vom vorbi.

Dar urmărirea filiațiilor pornind de la anumite detalii ale componentelor Ansamblului se impune să opereze într-un cadru mai larg decît cel al presupuselor descinderi directe ; aceasta avantajează substanțial exegeza. Bunăoară, cei 16 ochi prezenți pe stîlpii *Porții sărutului* (ca și cei 80 de pe arhitravă) ascund o semnificație ce nu ni se revelează îndestul decît printr-o adecvare spirituală a noastră la întreaga temă brâncușiană a ochilor. În circularitatea magică a privirilor *Porții sărutului* V. G. Paleolog regăsește, pe drept cuvînt, un ecou al ochilor *D-rei Pogany* și în ultimă analiză interpretează lucrarea de apogeu de la Tg. Jiu ca „definitivînd astfel unitatea *Narcis* — *Sărutul* — *Pogany* care trebuie considerată sub semnul unei preocupări de a preamări ochiul“ (214) . . .

La fel, cuplul uman multiplicat de zeci de ori pe *Poarta sărutului* proiectează necesar exegeza spre întreaga temă brâncușiană a cuplului . . . Atari deschideri — din perspectiva dezvăluirii gestației — spre ciclurile și motivele obsesive ale sculptorului, aduc o depășire binevenită a ticurilor mărunt-mecaniciste în stabilirea filiațiilor, lucrările de la Tg.

Scanned with OKEN Scanner

Jiu apărîndu-ne — prin chiar detaliile lor — situate la răscrucea marilor curenți ce au modelat lumea formelor plastice brâncușiene.

În încheiere la acest punct atragem încă o dată atenția asupra viciului de procedură prin care cercetarea gestației unui detaliu, *ori chiar a tuturor detaliilor unei lucrări* de la Tg. Jiu, se substituie denotării gestației lucrării însăși, ca întreg purtător de semnificație ; nu-i — această manieră — decît reflexul în mic a ceea ce am numit, cu alt prilej, eroare metodologică fundamentală în comentarea capodoperei.

2. În ce privește gestația *Mesei, Porții, Coloanei* ca *întreg,* adică urmărirea antecedentelor ce anunță închegarea fiecăreia ca veritabilă *compoziție plastică* la Tg. Jiu :

Prefigurarea compoziției *Mesei tăcerii,* după cît rezultă din mărturia menționată a Cellei Delavrancea, exista oricum, în 1922 prin acea masă de lemn înconjurată de scaune-trunchiuri „la fel", așadar în acord puternic cu trunchiul central. De bună seamă, și în jurul unor mai vechi cilindri de ghips, cu funcționalitate de masă ori de soclu, vor fi existat unele corpuri mai mult sau mai puțin eterogene utilizate uneori ca scaune (materialul, forma și numărul lor sînt trecute cu vederea de cei ce-și amintesc tăblile de ghips) dar noi socotim că anunțarea viguroasă a acelui tot ce va deveni celebra *Masă* înconjurată de douăsprezece scaune ale tăcerii, o marchează reuniunea trunchiurilor de lemn remarcată în 1922.

Anul 1922 este indicat uneori și ca an al primei mărturii interesînd gestația *Porții sărutului.* Aflat în Hobița natală, Brâncuși promite sătenilor (după cum își amintește preotul Vasile Brâncuși) să ridice acolo un monument ; se crede că ar fi fost vorba de-o poartă :

„— Fac ! Să-mi aduceți două vagoane de piatră de Albești ; mă gîndesc la o poartă".

Pe această bază Petru Comarnescu trage concluzia că sculptorului „încă de pe atunci îi mijise ideea unei *Porți a Sărutului.* Ceea ce împrejurările nu i-au îngăduit să înfăptuiască atunci la Peștișeni — Hobița, a realizat mai tîrziu la Tîrgu Jiu" (52 ; 42 p. 24).

Scanned with OKEN Scanner

În relatarea lui Petre Pandrea răspunsul sună mai pompos :

„— Dă-mi două vagoane de piatră și vă ridic o poartă care va înfrunta veacurile.

Ideea *Porții Sărutului* datează, deci, înainte de 1922“ — conchide Petre Pandrea (227 p. 59).

A omologa, numai în baza vorbelor consemnate, necunoscutul proiect pentru Hobița ca proiect de poartă „*a sărutului*“ ni se pare, însă, o teză insuficient fundamentată, mai ales că o altă poartă — care nu era „a sărutului“ — figura de vreo cinci ani în creația artistului : *Arcada* din 1917. Să se fi îmbinat oare, prin 1922, într-o compoziție unică (analog contopirii *Cuminteniei* cu *Sărutul* originar) preocuparea sculptorului de a realiza o poartă, dovedită prin *Arcadă*, cu tema *Sărutului* care deja ajunsese proiect de *Stîlp al sărutului* (1916) și, paralel, motiv grafic în piatră (1921) ?

O *mărturie materială* după care prefigurarea *Porții sărutului* ar trebui fixată ca aparținînd încă anului 1920, crede că a identificat V.G. Paleolog. În acest sens criticul a înlesnit, în anii din urmă, publicarea unui desen mai puțin cunoscut de-al lui Brâncuși, din 1920, unde s-ar zice că apare schițată o poartă cu stîlpul sărutului și, mai ales, cu arhitravă paralelipipedică compartimentată, pe toată suprafața vizibilă, printr-un număr de linii verticale echidistante... Consemnînd convingerea lui V. G. Paleolog, cineva scrie despre această „schiță a Porții sărutului“ : „Detaliul de jos, ca și cel de sus, de altfel, demonstrează că Brâncuși s-a inspirat din arta veche românească“ (280). În considerațiile lui V.G. Paleolog acest desen ar dovedi implicit că gestația *Porții sărutului* premerge oricărei posibilități de cunoaștere de către Brâncuși a exoticei *Porți a soarelui*... Numai că în desenul din 1920 — ce reprezintă, în întregul lui, un interior de atelier — nu apare, după socotința noastră, decît o schiță a *Coloanei sărutului ;* ceea ce a trecut drept arhitravă alipită într-o prefigurare a *Porții* de mai tîrziu, nu-i decît desenul ochiurilor verticale de geam ce luminau atelierul...

În cazul *Coloanei fără sfîrșit*, preludiile transpar mai limpede. Pentru lucrarea de la Tg. Jiu a existat o machetă (identificată de noi) care trimite direct la coloana de lemn înălțată de sculptor, în

1920, în grădina celebrului fotograf de artă Edward Steichen, la Voulangis. Cînd Steichen s-a înapoiat în S.U.A. părăsindu-şi casa din Franţa, Brâncuşi a recuperat coloana — cea mai înaltă creaţie a lui de pînă atunci, 7,24 m — tăind-o în două, prilej cu care pentru prima dată, mărturisea altui mare fotograf, Man Ray, atunci de faţă, intenţia de a efectua cîndva o *Coloană infinită* în metal (262)..

Dar *Coloana fără sfîrşit* originară, coloana princeps, este considerată de mai toţi comentatorii lucrarea din 1918 : un stîlp din lemn de stejar (în ultimii ani aflător în Colecţia Mrs William Sisler, New York) înalt de 2,03 m şi compus din 1/2+3+ 1/2 romboedre, sau, altfel spus, din patru „clepsidre" pătratice suprapuse ; modulul sau „gîtuitura" coloanei : 12 cm, faţă de 45 cm cît va ajunge la Tg. Jiu.

Motivul coloanelor ondulatorii l-a preocupat statornic pe Brâncuşi. Există încă alte variante în lemn ori, mai tîrziu, prin 1930, în ghips. Toate sînt demne de a fi cercetate, ele vădesc efortul artistului de aflare a unor proporţii ideale. Studii comparative în acest sens au făcut, la noi, Ştefan Georgescu-Gorjan (104 ; 107) şi, în străinătate, Sidney Geist (93) ;

Despre stîlpii săi sculptorul pare să fi spus că nu au nici început şi nici sfîrşit (105), oricare ar fi lungimea lor, fiecare reprezintă o coloană infinită (262). Concepuţi ca succesiune — aparent mereu neterminată — de *elemente* identice, stîlpii ondulatorii îşi disimulează lungimea reală în ritmul creat de repetarea identică a elementelor. În această perspectivă, pînă şi un singur element clepsidric apare ca o prefigurare a *Coloanei.*

Cum atari elemente clepsidrice premerg ciopliri stîlpului din 1918, gestaţia *Coloanei* în interiorul creaţiei brâncuşiene coboară pînă prin anul 1912 ; elementul *Coloanei Nesfîrşitului* de la Tg. Jiu „a fost adoptat, în ultim, după o adîncire de gînd şi de experiment de aproape 30 de ani [?], prima concepţie „sîmbure" ivindu-se prin 1912 în registrul sculptural secundar al sculpturii, în acela al soclurilor . . . ." (201).

Un cercetător extinde şi mai mult perioada gestaţiei *Coloanei* invocînd o altă probă materială : o pictură a lui Modigliani, din perioada prieteniei acestuia cu Brâncuşi, înfăţişîndu-l pe doctorul Paul

Scanned with OKEN Scanner

Alexandre, cel ce îl prezentase pe Modigliani sculptorului. Pe fondul portretului în ulei, datat 1910, se distinge drept unic element decorativ o succesiune verticală de romburi, în genul unui motiv folcloric românesc. „Așadar îndelunga gestație a *Coloanei fără sfîrșit*, pe care biografii o stabilesc între 1916—1918, se poate situa cu șase ani în urmă" (26).

3. A rămas să ne întrebăm acum în ce măsură se poate vorbi de o gestație a lucrărilor de la Tg. Jiu nu ca entități, ci văzute ca elemente ori părți din proiecte sculpturale mai mari. Adică : socotim necesar să se caute și să se consemneze *antecedentele* acelei fuzionări de mai tîrziu a entităților *Masă, Poartă, Coloană* într-o unică expresie plastică, fuzionare ce înseamnă, evident, condiția fundamentală a constituirii capodoperei.

Atari preludii există. Ne-am oprit asupra unora cu alt prilej, numind atunci preocuparea brâncușiană de a crea din entitățile sale sculpturale structuri sau ansambluri semnificante — preocupare creatoare *în al doilea plan*. Am pus în discuție cu acel prilej o serie de fotografii—studiu, făcute de însuși artist, care grupează deliberat sculpturile în mici ansambluri : *Eva* cu *Noul născut, Cocoșul* cu *Muza adormită, Socrate* cu *Noul născut, Primii pași* cu *Căucul* . . . Ne-am mai referit la geneza „stîlpului" *Adam și Eva,* apoi la acea cuplare — plural simptomatică — ce avea să devină Monumentul funerar de la Buzău (vezi capitolul *Eroarea fundamentală).* Dar, în acest plan de preocupări creatoare, în ce măsură găsim direct implicate elementele plastice din care se va închega ulterior capodopera ?

Studiul de *Coloană a sărutului* a făcut în mod cert parte din niște proiecte mai mari, despre care, însă, se știe extrem de puțin. Se pare că încă de la bun început (1916) *Coloana sărutului* se năștea ca element al unui plan de mare temeritate : un *Templu al iubirii.* Nu știm cum apărea pe atunci, în reveriile lui Brâncuși, acest *Templu al iubirii.* O încercare de reconstituire a gîndului brâncușian — puțin credibilă — a făcut Tretie Paleolog. Probabil că singur Modigliani, mort în 1920, a cunoscut mai îndeaproape intențiile artistului.

De ce nu s-a mai realizat *Templul iubirii* din care ființa deja, promițător, studiul de *Coloană a sărutului ?*

Scanned with OKEN Scanner

Supoziția noastră e următoarea : *Coloana sărutului* derivă din *Sărutul* funerar, adică din acea variantă mai tîrzie a motivului *înălțată* (am spune) la condiția unei funcționalități sepulcrale : aptă să exprime deodată și integral „măreția vieții și a morții". Preluat ca element al unui templu *numai* „al iubirii", *Stîlpul sărutului* ar fi suferit o anume degradare a încărcăturii sale semantice ; multiplicarea lui într-o lucrare de proporții, arhitecturală și sculpturală totodată, — reclama mai de grabă ca acea lucrare să fie un *mausoleu*. Se pare chiar că proiectul a fost orientat astfel prin 1925 cînd „apar în cele patru colțuri ale atelierului diferite încercări de Coloane ale sărutului, elemente de bază pentru un *Templu al Dragostei* pe care îl visează pentru iubitul său prieten dispărut", Modigliani (186 p. 5)... Brâncuși trebuie să fi simțit, cu timpul, insuficiența proiectului său inițial ; oricum, el nu a putut rupe *Stîlpul*, nici atunci și nici mai tîrziu, de funcționalitatea funerară imanentă lui prin obîrșie, adică întrucît deriva din varianta Montparnasse a *Sărutului*.

Susținem această idee pe faptul că niciodată *Stîlpul* nu a fost definitivat ca lucrare în sine : el își cerea funcția. În schimb — și cu totul elocvent — *Stîlpul sărutului* revine în actualitatea creației sculptorului prin 1933, cuprins în cel de al doilea mare proiect brîncușian : *Templul contemplației și al eliberării* (zis și „al izbăvirii", „al descătușării", „al meditației" etc.). De astă dată el deține în chip vizibil un rost conform vocației : *Templul*, dorit de maharadjahul Olcar din Indore (India), trebuia să adăpostească urmele pămîntești ale soției sale, moarte de tînără . . După anumite reconstituiri, în interiorul *Templului* — de forma unui imens ou culcat —, *Stîlpul sărutului* avea să ocupe un loc central : terminat cu un capitel, el constituia suportul urnei funerare. Imaginea nunții de pe *Stîlpul sărutului* eternizată în interiorul tăcutei cavități ovoidale luminate doar prin cîteva orificii în tavan, trimite aproape șocant gîndul — fără, însă, să fie vorba, cît de cît, de vreo pastișă — la viziunea barbiană „de interior" a *Oului dogmatic*, acel „palat de nuntă și cavou" recomandat de poet ca loc de contemplare a unei nunți ce nu trebuia să se consume niciodată . . .

Scanned with OKEN Scanner

Din motive independente de voința artistului proiectul pentru India nu s-a mai realizat.

Dar studiul de *Stîlp al sărutului* apare din nou, ca să-și găsească, în sfîrșit, împlinirea, în cea de a treia și ultima tentativă brâncușiană de a concepe o amplă lucrare monumentală : Ansamblul de la Tg. Jiu. Nu avem motive să credem că tocmai de astă dată stîlpul ar figura absolvit de acea funcționalitate proprie lui prin obîrșie ; dimpotrivă : noi facem din presupunerea *constantei* sale vocații de element funerar o premiză importantă în comentarea *Porții sărutului* . . .

Întrucît se relevă implicată în toate cele trei mari proiecte brâncușiene, *Coloana sărutului* le deconspiră cumva, rudenia. Se vede că acest studiu de stîlp, mereu prezent în atelierul sculptorului, a avut darul să mențină treaz și să dea continuitate celui mai înalt vis brâncușian —, visul de edificare a unei monumentale structuri semnificante, deopotrivă sculptură și arhitectură . . .

Așadar originarul *Templu al iubirii,* nu este, pur și simplu, un proiect nerealizat ; sublimată, substanța lui a trecut în proiectele-surori ulterioare, unindu-se necesar cu ideea morții. Petre Pandrea merge pînă acolo încît numește — ce-i drept, în treacăt — partea dinspre Jiu a capodoperei lui Brâncuși — adică acea parte din parc ce cuprinde *Poarta,* aleea scaunelor și *Masa* „cinei nupțiale“ —, *Templul iubirii ;* (în *Masă* și alee exegetul vede un fel de anexe ale *Porții sărutului).* El constată că la Tg. Jiu artistul apropie tema nunții de tema morții, dar, raportînd-o la lucrări, vede această apropiere ca pură vecinătate : partea din parc a Ansamblului exprimă nupțiul, partea *Coloanei* — cultul morților . . . Interpretarea unei părți a capodoperei ca *Templu al iubirii,* desigur, e foarte discutabilă ; pomenită, însă, în contextul de față, are elocvența ei.

Cît privește rudenia dintre capodoperă și proiectul acelei *Celule de contemplație* — cum numește Carola Giedion-Welcker ideea *Templului* pentru India — ajunge să relevăm (fără a ne angaja, deocamdată, în clarificarea deplină a observației) un paralelism : În India, în interiorul imensului ovoid, *Stîlpul sărutului,* situat central. urma să susțină sarcofagul ori urna mortuară. La Tg. Jiu, cei doi stîlpi ai sărutului — situați, de asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

central pe axul Ansamblului — susţin o arhitravă paralelipipedică în forma căreia unii comentatori au văzut un substitut de sarcofag...

Dar dacă, cumva, Ansamblul de la Tg. Jiu se lasă descris ca debitor fericit al celor două mari proiecte anterioare, faptul încă nu explică nimic din *gestaţia structurii* sale, adică a surprinzătoarei sintaxe — *Masă — Poartă — Coloană*. S-ar zice că ideea reunirii într-o globală semnificaţie a celor trei lucrări, ce se înfăţişează astfel ca părţi dintr-un tot, se naşte *ex abrupto* în perioada genezei propriu-zise a capodoperei, fără vreo urmă de preludiere aparţinînd de gestaţie.

Cercetările noastre ne-au format convingerea că o incipienţă a contexturii de la Tg. Jiu există; ea se situează cu vreo 15 ani înaintea conceperii efective a capodoperei, — probă că Ansamblul departe de a fi simplă adiţionare ocazională de „entităţi" plastice, reclamă să fie analizat ca produs al unei elaborări de durată. (Sculptorul spunea că fiecare dintre creaţiile sale datează de vreo 15 ani în proiect; cazul Ansamblului pare să confirme regula).

Ceea ce numim *incipienţă a structurii artistice semnificante de la Tg. Jiu* constă într-un tandem de elemente plastice, — aşadar nu priveşte toate cele trei componente ulterior reunite în capodoperă. Dar cu atît mai bine: incompletitudinea aceasta ne va folosi, cu bun profit, în partea de interpretare a genezei Ansamblului; graţie ei — ca şi altor surse documentare — se pot reconstitui etapele mari ale închegării capodoperei, etape care, în succesiunea lor, trădează un sens, exprimă însăşi istoria perfectării mesajului.

Dovada materială a existenţei unui preludiu al structurii expresive de la Tg. Jiu rezidă într-o fotografie realizată de însuşi Brâncuşi. Cu toate că fotografia a fost reprodusă, ea nu a preocupat pînă acum exegeza. Or, ceea ce ar fi putut să atragă din capul locului luarea aminte este faptul că ea aparţine acelei serii de fotografii de studiu, deja menţionate de noi, prin care sculptorul, servindu-se de convenţia artistică a încadraturii, cuplează *cu sens* unele entităţi plastice de ale sale. De astă dată, elementele deliberat reunite — adică în virtutea unei ideaţii *în al doilea plan* — sînt *Coloana fără sfîrşit* şi *Stîlpul sărutului* (amîndouă — *nota bene* —

Scanned with OKEN Scanner

în varianta originară). Fotografia a fost făcută cîndva în intervalul anilor 1918—1926, probabil îndată după primul război mondial, la scurt timp după cioplirea *Coloanei infinite*. Reține atenția compunerea în cadru : axate aproape perfect, *Coloana* de lemn, în primplan, se decupează urcînd simetric pe fondul celeilalte, printre „ochii" celeilalte, ce-i acompaniază în surdină înălțarea ; e o frumoasă orchestrare vizuală de elemente verticale.

Ce putea să determine apropierea celor două forme plastice ivite de sine stătător ?

Există, mai întîi, o cauză așa zicînd *abstractă* a reunirii lor : *Stîlpul sărutului* apăruse de la început artistului ca element potrivit să îndeplinească o funcție arhitecturală, deci care revendică pentru sine un proiect de proporții. Dar și celălalt tip de stîlp, cioplit în lemn în patru fețe ondulatorii, impunea deliberării creatoare brâncușiene prin vocația lui de element arhitectural al unui posibil ansamblu. În cartea sa din 1947, chiar sub reproducerea fotografiei de care ne ocupăm, V.G. Paleolog numește *Stîlpul ondulatoriu* „element de urbanistică arhitecturală" (197 p. 26) . . . Cuplarea celor doi stîlpi cu disponibilități atît de nete în a nutri ideea unui ansamblu apare, pe această bază, ca naturală.

Există, însă, și o latură așa zicînd *concretă* a reunirii celor doi stîlpi, mult mai stimulatoare pentru exegeză. După cum am arătat discutînd obîrșia *Stîlpului sărutului*, această lucrare derivată a rămas pentru artist în așa măsură predestinată unei funcționalități funerare încît n-a putut să realizeze vreo altă angajare a ei . . . Or, exemplarul primar al *Stîlpului* „fără sfîrșit" apare și el, deopotrivă, încărcat de o funcție funerară ; s-a spus, nu o dată, că acest stîlp ar fi fost cioplit, în 1918, „întru amintirea morților din primul război mondial" (303 p. 31), dacă nu chiar „sub influența evenimentelor de la Jiu" (71). Este evident că studiata reunire în cadru a celor două coloane se datorează dispoziției lor imanente de a răspunde aceleiași unice funcții. Dar observația se cere împinsă mai departe : *Coloana sărutului* figura în creația lui Brâncuși „cu valența liberă", adică fără adresă funerară precisă, încît cuplarea ei cu *Coloana* în lemn ne apare implicit ca infuzare de rostul, mai riguros definit, al celei din urmă. Cu alte cuvinte, *Stîlpul* „fără sfîrșit" aliniază

Scanned with OKEN Scanner

destinației sale *Stîlpul sărutului* conturînd în memoria morților primului război mondial — ori poate chiar a morților de pe Jiu, din 1916 —, o expresie plastică amplificată. Noi o socotim interpretabilă ca imagine *in nuce* a structurii viitorului Ansamblu : din raportul, fixat fotografic, al celor doi stîlpi, se va dezvolta raportul *Coloana fără sfîrșit — Poarta sărutului* . . . Chiar și numai această fotografie ajunge să acrediteze că în momentul în care sculptorul primește să ridice în patrie un monument comemorativ al celor morți la Jiu în primul război mondial, el nu se apucă să creeze *ex nihilo* structura viitoarei capodopere.

În sfîrșit, a treia mare direcție ce se cere urmărită în scopurile unei reconstituiri cu rost exegetic a gestației capodoperei, socotim că trebuie să privească intențiile repetate ale lui Brâncuși de a realiza ceva în patrie. După opinia noastră, pînă acum nu s-a subliniat îndeajuns persistența și continuitatea acestei dorințe a sculptorului. Dimpotrivă : hotărîrea de a edifica Ansamblul de la Tg. Jiu a părut multora drept un gest de excepție în cariera artistului legată de universul parizian. Să vedem :

Prima comandă (primită în 1907, deci chiar la începuturile afirmării sale) i-a venit lui Brâncuși din patrie. Lucrarea, Monumentul lui Petre Stănescu, refăcută de sculptor de mai multe ori (42 p. 218), îl va preocupa pînă în 1914 cînd, zăbovind anume la Buzău, va ciopli soclurile și va monta întreaga compoziție în cimitirul Dumbrava. La o întrebare pusă lui peste mulți ani, în 1930, („care este prima dv. operă ?“) Brâncuși va indica Monumentul de la Buzău . . . Semnificativ : deși mai realizase pînă la ea și altele, aceasta era *prima lucrare cu destinație*, sau, cum spune sculptorul „era prima mea ciocnire cu responsabilitatea“ (153).

În același an în care isprăvea lucrul în cimitirul buzoian, Brâncuși se pregătea să treacă la înfăptuirea unui alt monument, — de astă dată în memoria unui personaj ce nu-i putea fi indiferent : Spiru Haret, „luminatorul satelor“ mort în 1912. Primise invitația oficială să conceapă monumentul la un an după moartea lui Haret, iar acum, în 1914, proiectul — foarte departe de tipul clasicelor statui în redingotă — era conturat : „O fîntînă arhaică și stilizată

pentru una din piețele Bucureștiului. O fîntînă reală, cu apă, pentru călătorii însetați" (226 p. 161)... Ideea a părut bizară ministrului V.G. Morțun, care tratase cu Brâncuși. Se vede, ministrul burghez nu putea să priceapă nimic dincolo de visul său la o falnică și ternă imagine în bronz ori în marmoră a dispărutului; el respinge proiectul, spre adînca mîhnire a sculptorului. Statul îl încurajase o clipă pe Brâncuși să-și afirme viziunea proprie în plastica vremii, dar acum, surprins de urmări, îi refuza planurile... Artistul va rupe pe viață cu comenzile oficiale; s-ar zice, o atitudine defensivă, compensată însă pe deplin de istoricul său proces intentat mai apoi Statelor Unite (1926—1928), în urma căruia guvernul S.U.A. se văzu obligat să modifice însăși definiția „legală" a artei, utilizată de serviciile sale vamale (304).

Refuzul oficial al *Fîntînii lui Haret* — atît de apropiată de modul milenar românesc de pomenire a unui mort — apare azi ca un proces tacit între tradiția *cultă* a monumentelor memoriale și tradiția *populară* din patrie, la care geniul lui Brâncuși subscria în numele unei necesare revitalizări a plasticii lumii. Ne interesează mai ales, aici, cum această *Fîntînă arhaică* — nerealizată vreodată — se oferă analizei exegetului ca o „soluție de continuitate" în șirul ansamblurilor semnificante brâncușiene (căci *Fîntîna* trebuia să fie un atare ansamblu), cum leagă ea, într-o mișcare evolutivă unică, Monumentul de la Buzău cu capodopera ce va fi să se înalțe la Tg. Jiu.

Fîntîna lui Haret nu a fost comentată pînă acum mai mult decît a cerut-o relatarea incidentului cu Vasile Morțun. E necesar să o abordăm în interesul lucrării noastre. O reconstituire a proiectului este posibilă (evident, cu unele riscuri) deoarece sub numele de *Fîntîna lui Narcis*, sculptorul a păstrat și a folosit eboșa în atelier, modificînd-o cu timpul pe linia unor intenții de el știute, pînă la urmă abandonate; dar discutarea *Fîntînii* și a calității ei de ansamblu semnificant este posibilă mai ales în baza unei grăitoare fotografii—document, după toate probabilitățile anterioară respingerii proiectului; ne vom folosi de ea coroborînd-o cu unele mărturii.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănător Monumentului de la Buzău, *Fîntîna* trebuia să fie un ansamblu de proporţii „umane", convenabile scopului ei utilitar : potolirea setei drumeţilor. Apa, cu calităţile sale — oglindire şi curgere — urma să fie puternic implicată în compoziţie. Umplînd o concavitate lină, ca de farfurie (231), ea avea să configureze un mare ochi rotund, în genul acelor platouri lucii de metal, aproape inefabile, pe care Brâncuşi va aşeza mai tîrziu unele sculpturi ovoidale — *Începutul lumii, Noul născut* — parcă într-o rememorare nostalgică a *Fîntînii* nerealizate. Spunem „rememorare nostalgică", căci ochiul *Fîntînii arhaice* se voise înconjurat îndeaproape şi la nivelul apei de asemenea forme ovoidale, ca de nişte bolovani linşi de apă, scoşi din fundul apei, cum s-a crezut (227 p. 163). În realitate formele ovoidale (desigur, „cu trimitere" la bolovanii de rîu) puse aici în directă atingere cu apa fîntînii, sînt sugerări ale unor capete de copii ; o atestă faptul că pe toţi cei trei „bolovani" care apar în fotografia platrului se poate distinge cîte o incizie triunghiulară — detaliul tipic brâncuşian al gurii *Noului născut* ... Nu ştim cîte capete de nou-născuţi — dispuse într-o neglijenţă desigur studiată — avea să mărginească luciul fîntînii.

Deasupra anturajului de ovoide, răsărind dintre ele, se înălţa o formă mai complexă închipuind simbolic Învăţătorul : Spiru Haret. Faptul că trupul simbolic al lui Haret apare mult aplecat peste ochiul de apă nu trebuie să deconcerteze, în sensul că ar impune o interpretare a *Fîntînii* prin litera legendei lui Narcis. Contextul analizei e categoric mai larg : forme plastice alungite, grumazuri puternic stilizate atinse, în elevaţia lor, de *clinamen*, de nevoia de a privi în jos sînt multe în creaţia lui Brâncuşi, marchează o caracteristică a sculpturii sale. Într-un atare cadru referenţial, brâncuşiana evocare a umbrei lui Spiru Haret aminteşte mai de grabă de *Bustul lui Petre Stănescu ;* impresia de oglindire în jos, în ceva nevăzut, pe care ne-a creat-o acel bust, am numit-o privire îndărăt din moarte : moartea — ziceam — devine forma paradoxală a unui narcisism existenţial ... Petre Stănescu se înclina spre femeia rămasă în viaţă *(Rugăciunea),* aplecarea servind totodată conjugării entităţilor plastice în spaţiul ansamblului ;

Scanned with OKEN Scanner

între cel dispărut și femeia rămasă în viață era decretată o legătură în pofida morții... Din moarte, Spiru Haret se pleacă spre noii născuți, spre fîntîna zămislitoare . . .

Asimilarea sensului și frumuseții gîndului brâncușian al *Fîntînii lui Haret* impune încă o referire, anume la o fotografie—studiu, ulterioară proiectului, de care am pomenit : cuplarea de către artist, într-o semnificație de ansamblu, a două sculpturi pînă atunci autonome : *Socrate* și *Noul născut*. Noi socotim această fotografie o adevărată „notă explicativă" neintenționată asupra modului de corelare a entităților sculpturale în proiectul *Fîntînii*. Dacă alături de forma alungită simbolizîndu-l pe Socrate, s-ar afla nu un singur cap de nou născut, ci mai multe, similitudinea cu proiectul *Fîntînii* ar fi vizibilă de departe. Dar faptul că Brâncuși alătură lui *Socrate* un singur *Nou născut* — ba parcă și acesta dosit, adică doar aluziv adus in cadrul fotografic — nu știrbește înrudirea de concepție a celor două tentative de asamblare.

Ce gînd comunică gruparea *Socrate* și *Noul născut* ? De bună seamă, e o trimitere la metoda maieutică (200) aplicată de magistrul antic în discuțiile lui cu discipolii, la „priceperea de a moși" adevărul de către înțeleptul ce susținea că nu știe nimic. *Noul născut* este aici esența logică, ideea proaspăt obiectivată, în vreme ce capul lui *Socrate* are ceva de matrice goală . . . Într-un text mai vechi, criticul V.G. Paleolog, comentînd sculptura *Socrate* („buștean străpuns de o parte și de alta de golul unor forme fără tîlc") fără să aibă pe atunci în vedere cuplarea anume a lucrării cu *Noul născut*, observa : „prin luarea machetei acestor goluri, așa cum se ia macheta plinurilor, — se va libera o parte din tîlcul pe care îl deține atît de vajnic golul" (203 p. 51). Fapt este că în fotografia cuplului, *Noul născut* apare astfel așezat în adîncimea cadrului încît să aibă dimensiunea golului socratic din care parcă s-a desprins (potrivirea aceasta a plinului cu golul este, dealtfel, elementul ce face să colaboreze cele două forme plastice, altminteri independente) . . .

În cazul *Fîntînii*, noii născuți se zămislesc parcă din ochiul de apă în sinea căruia se oglindește imaginea celui dispărut. E o profundă poezie a apei valorificată ca prezență totalizatoare și, totodată, ca

mediu al unei magice treceri și transfigurări : capul ovoidal al celui mort, reflectat în adîncul *Fîntînii*, atinge zonele unui adevăr ce adună viață și moarte, — se preschimbă în capete genuine ridicate la suprafață, lămurite la mal de izvorîrea continuă a fîntînii . . . Ne închipuim această *Fîntînă arhaică* existînd : cînd drumețul însetat vine să-și plece capul printre celelalte forme ovoidale, încă modelate de unda fîntînii, sorbind din apă, el se integrează unui mister existențial : se împărtășește deopotrivă din straturile vieții și ale morții, se reintoarce o clipă în totalitatea Firii, a Firii subiacente fiindului . . .

Putem încerca acum să delimităm acele note ce dau *Fîntînii lui Haret* caracter de „soluție de continuitate" în mișcarea ideilor brâncușiene spre realizarea marelui monument din patrie, Ansamblul memorial de la Tg. Jiu :

1. Monumentul lui Petre Stănescu, cercetat ca prim ansamblu brâncușian cu funcționalitate funerară, deși — după cum remarcam — anunță puternic capodopera, rămîne încă tributar canoanelor clasice ale genului așa cum se practica el prin sculptura cultă. Proiectul *Fîntînii lui Haret* este ansamblul ce aduce cu sine orientarea decisivă spre *tradiția țărănească* a pomenirii morților ; Brâncuși însuși a revendicat ideea *Fîntînii* sale de la această tradiție. Capodopera nu va fi altfel : apoteozînd întreaga creație a marelui artist, Ansamblul de la Tg. Jiu — vom vedea — se înfățișează ca reverberație a ceea ce conține mai elevat cultul autohton al morților, ritualul străbun al „marii treceri".

2. Proiectul în memoria lui Haret, întrucît rechează tradiția țărănească a fîntînilor de pomenire, se vede obligat să aservească elementele sculpturale scopului de edificare a *obiectului utilitar* — fîntîna. Departe de a epata, ființînd în surdină, într-un fel de halo, ovoidele-capete de copii par mai mult ca oricînd bolovani, răzbiți din adînc ca să configureze un fel de ghizd primitiv al ochiului de apă ; forma simbolizîndu-l pe Haret seamănă cu un fel de cumpănă . . . Așadar formele anatomice stilizate, de care se folosește sculptorul, devin un fel de „materie primă" din care se clădește lucrul, fîntîna ; ele cată să se absoarbă în lucru. La Tîrgu Jiu modalitatea atinge o rară perfecțiune: imaginea omniprezentă — fie și complet mascată prin stilizare — a

Scanned with OKEN Scanner

cuplului uman, încheagă pe rînd o masă, o poartă, un stîlp....

Cuplul — bărbatul mort și femeia rămasă în viață — aparține genetic ansamblului prim, de la Buzău. Utilizarea lui ca element modelator al unor „lucruri" — *Masa, Poarta, Coloana* — o mediază, însă, visul brâncușian al *Fîntînii*.

3. În referirile la proiectul monumentului pentru Spiru Haret, Brâncuși ignoră „amănuntele" — elementele sculpturale integrate acestui ansamblu și rolul lor — amintind pur și simplu calitatea *Fîntînii* de a fi... o fîntînă. Este evident că accentul, în relatările sculptorului, cade pe întreg, ca lucru, — și cade astfel întrucît lucrul e încărcat, funciarmente, de puteri simbolizatoare, de o remarcabilă funcție semnică; *Fîntîna lui Haret* e o soră a Fîntînii meșterului Manole, ivită și aceea din moarte. Fără îndoială, sculptorul cultivă voit conlucrarea originară dintre valoarea de simbol și valoarea de întrebuințare: semnificația spirituală a *Fîntînii* e o imanență a funcției utilitare, preluate anume... În mod analog, la Tg. Jiu, semnificația *Mesei, Porții, Coloanei* se întemeiază decisiv pe regăsirea *valorii simbolice a obiectului utilitar*: o masă, o poartă, un stîlp.*

4. A urmări, concret, valoarea de simbol a fîntînilor înseamnă să constați, mai presus de toate, puterea lor de a semnifica polar, de a efectua *coincidentia oppositorum*. E ceea ce dorește Brâncuși. Pe de o parte, potolind setea călătorului, refăcînd energia vitală, *Fîntîna* e un semn al vieții; în gîndirea mitică apa e mereu asociată fecundității, renașterii. Dar, totodată, *Fîntîna* e „menită"; reculegîndu-se, călătorul bea în memoria celui mort, cu gîndul la tărîmul morții... În acest caz: din ce plămadă găsește Brâncuși că ar fi potrivit să se alcătuiască trupul *Fîntînii*? Iată — după cum ară-

---

* La nivelul civilizațiilor arhaice, o fîntînă spunea omului categoric mai mult decît robinetul civilizațiilor industriale. Unele teorii moderne observă și deplîng „înstrăinarea" — în sens filozofic — obiectului de uz în cadrul societății de consum: produsele de serie, care ne înconjoară, apar vidate de semnificație spirituală. Se invocă *designul* ca factor ce ar putea să umanizeze obiectul, și în ultimă instanță să creeze un nou environment, un „environment pentru om"...

Scanned with OKEN Scanner

tam — el închipuie cumpăna din chiar imaginea celui mort; ghizdurile — din imaginea noilor născuți. Astfel, la antipodul oricărei gratuități, artistul apelează la sculptură atît cît să figureze prin ea și să facă direct perceptibilă valoarea semnică — altfel abstractă — a fîntînii, puterea ei de a exprima comuniunea vieții și morții... Vom înțelege că prezența motivului, divers stilizat, al cuplului uman, la Tg. Jiu, răspunde unei rigori de aceeași natură. Am stabilit altădată deosebirea — după noi esențială pentru exegeză — dintre motivul brâncușian al cuplului și același motiv la Rodin: La Rodin perechea anunță un nupțiu ca atare, efectiv, terestru; la Brâncuși, unul dintre cei îmbrățișați e trecut în tărîmul morții, încît, de astă dată, nupțiul apare ca receptacol de mari ecouri metafizice. În virtutea acestor observații, omniprezența motivului brâncușian al cuplului în factura Ansamblului se cere înțeleasă ca dată spre a revela sculptural o anume simbolică ascunsă în lucru, — masă, poartă ori stîlp. Analog Fîntînii, — *Masa, Poarta, Coloana* se înfățișează zidite din „cărmizile" de nezdruncinat ale aceleiași imagini ce integrează viață și moarte: cuplul tipic brâncușian, care uneori se reduce la îngemănarea privirii celui dispărut cu privirea celei rămase... (Chiar dacă n-ar fi să credem nimic din aceste considerații, încă ar fi de notat cîte ceva. Anume că, pictînd, Ion Țuculescu actualizează mereu în obiecte, în atmosferă, în peisaje ochii celor ce nu mai sînt; de parcă — în planul valorificării sensibile a lumii — a descoperi natura lucrurilor înseamnă să scoți din nevăzut priviri fără număr. Cîmpurile lui Țuculescu, încărcate de privegherile ochilor, coboară, astfel, într-un timp totalizator... În poezia lui Lucian Blaga, poezie în care simbolurile privirii dețin un loc remarcabil, ochiul, fîntîna — ce se subsumează vădit metaforismului privirii — sînt invocate, de asemenea, ca prezențe totalizatoare, ca un fel de „sorburi" apte să efectueze în sfera lor *coincidentia oppositorum*; ochiul, fîntîna stau deschise spre misterul unității originare... Facem, între paranteze, aceste mențiuni, convinși statornic de o anume determinare a marilor creații românești de artă prin matricea stilistică a culturii arhaice autohtone).

5. În sfîrșit —, un corolar al observației deja făcute, după care rostul spiritual al *Fîntînii* se lasă descris ca imanență a funcției utilitare : lucrarea dedicată lui Haret solicită, întru dezlegarea semnificației sale, *participarea fizică* a consumatorului de artă ; *Fîntîna lui Haret* se cere utilizată ... Este cu totul excepțională paleta de senzori, de „simțuri umane subiective" pe care — dacă n-ar fi rămas un simplu proiect — ar fi angajat-o asimilarea emoțională a *Fîntînii*. Să ne imaginăm : Aplecat asupra ochiului de apă, cel însetat vede căzută-n adînc umbra simbolică a dispărutului ; se sprijină, ca să poată bea, cu podul palmelor de formele ovoidale ; bea, simte răcoarea apei, îi aude murmurarea fără sfîrșit ; la urmă, o vreme, palmele vor mai păstra amintirea ovoidelor, ca pe un fel de anamneză tactilă a începutului ... Sînt angajate vizualul, chinestezicul, tactilul, gustativul, olfactivul, auditivul. E un record ... Îl preia capodopera. Căci iată, cel ce vine la Tg. Jiu, în spațiul sacru al Ansamblului, trebuie *să știe* să se așeze o clipă la *Masa* din vecinătatea abia auzită a rîului, să urmeze apoi, în reculegere, întregul itinerar trecînd pe sub *Poarta* încărcată de semne, suind la *Coloană* ca să-i simtă — cu palmele puse pe curbura ei blîndă — statornicirea în cer.

... În 1914 — anul în care Morțun refuză proiectul *Fîntînii lui Haret* — izbucnește războiul mondial ; o vreme Brâncuși nu va mai veni în țară. În atelierul său de la Paris, în atmosfera apăsătoare a conflagrației mondiale și a urmărilor ei, va lucra *Stîlpul sărutului,* apoi celălalt stîlp — *Coloana fără sfîrșit,* aceasta sub directa impresie a unor tragice evenimente. Ar merita să comparăm reacțiile la război ale celor doi mari sculptori români de atunci : Brâncuși și Paciurea. Din turmentele sale intime ce reclamau obiectivări expresioniste, Paciurea va da la iveală, în 1915, *Zeul războiului,* o imagine terifiantă a isteriei dezlănțuite. Brâncuși, parcă anulat în propra-i personalitate de forța unui comportament ancestral, va ciopli un stîlp de lemn de factură — am spune — apolinică ... Se vede, în marele creator se producea un proces al imersiunii — în parte bănuite, în parte nebănuite — spre arhe-

Scanned with OKEN Scanner

tipuri, spre vechi tipare ale expresiei, proces pe care refuzul lui Morțun n-a putut să-l întrerupă.

În acești ani ai războiului, gîndul rămas statornic al lui Brâncuși la o lucrare potrivită patriei sale, ia decisiv drumul ce-l va conduce pe creator, treptat, la ideea capodoperei. Poate că „imersiunea" de care vorbeam să fi sporit dorința sculptorului de a da o lucrare pămîntului țării ; poate că invers : dorința resimțită în acei ani grei pentru țară — în fond, dovada angajării artistului — să fi accentuat procesul regăsirii intime a tiparelor românești ale expresiei. Oricum, venind să-și revadă locurile natale (1921—1922) Brâncuși se arată hotărît să realizeze fără plată, la Peștișani, ceva în memoria sătenilor morți în război. Subliniem aceste trei elemente ce caracterizează intenția lui Brâncuși îndată după război dar care, de regulă, sînt puse *ex abrupto* pe seama capodoperei din 1935—1938 :

— o lucrare pornită din propra-i dorință, pentru care nu va pretinde vreo remunerație, doar să i se pună la dispoziție materialul ;

— o lucrare anume pentru locurile natale, pentru pămîntul Gorjului de unde s-a ridicat ;

— o lucrare pentru pomenirea țăranilor morți de tineri, de o moarte ce-a întrerupt violent cursul și rînduiala vieții lor (moartea violentă are, în mentalitatea arhaică, ecouri specifice).

Cum urma să arate acest monument pentru Peștișani — între care și capodoperă continuitatea e, vom vedea, certă — nu știm. După Barbu Breziamu și Ion Mocioi, care îi preia punctul de vedere, monumentul ar fi trebuit să ia înfățișarea unei fîntîni de piatră (20), „o fîntînă durată din două blocuri de piatră dintre care ar fi izvorît apa" (24) ; sau în formularea lui Ion Mocioi : „Un nou monument care ar fi trebuit să aibă înfățișarea unei fîntîni de piatră a fost gîndit și dedicat de Brâncuși eroilor căzuți în război și urma să fie ridicat la Hobița, satul natal, în 1922" (160 p. 8) *.

---

* „L-am întrebat pe un hobițean :

— Cum se prăznuiește la dumneavoastră amintirea morților ?

Ilie Nicolcioiu : — Ca peste tot, printr-o cruce sau printr-o fîntînă. Aproape de Peștișani, lîngă Bălești, se afla

Scanned with OKEN Scanner

După Petru Comarnescu (52 ; 42 p. 24) și Petre Pandrea (227 p. 59) monumentul de pomenire a sătenilor morți avea să fie o poartă, ba chiar o *Poartă a sărutului*. Mărturia principală invocată în acest sens (luată de mai multe ori, în anii din urmă, de la preotul Vasile Brâncuși, nepot al sculptorului) e însă confuză în privința anului în care artistul ar fi pomenit sătenilor de o poartă. Comarnescu reține de la bătrînul preot că discuția s-ar fi purtat în 1922 ; în plus, criticul trimite la o scrisoare a sculptorului către fratele său Dumitru (27 octombrie 1922), care, însă, nu-i sprijină teza : tot ce aflăm din scrisoare este că „pentru monument voi trimete în curînd toate deslușirile" (20) ! În convorbirea sa cu Paul Anghel, același preot strămută cu 15 ani mai tîrziu, tocmai în 1937, vorbele lui Brâncuși referitoare la o poartă pentru Hobița. „Artistul ne ceruse să-i procurăm două vagoane de piatră de Albești. Numai la atît se reducea pretenția lui materială. Discutasem împreună chiar și amplasarea monumentului care, într-o primă variantă, ar fi urmat să fie construit chiar în cătunul Hobița, în fața casei părintești, iar în alta — cea preferată de artist — la șosea, unde se află acum centrul comunal. Dar, între timp, artistul a început lucrul la ansamblul său de la Tg. Jiu" (4 p. 27 ; 3). Adevărul este că la acea dată Brâncuși avansase bine de tot în realizarea capodoperei, așadar o nouă contradicție ; discuția pare să se fi purtat mai înainte... În sfîrșit, Mircea Deac leagă intențiile lui Brâncuși de a înălța un monument al eroilor la Peștișani îndeosebi de anul 1927, și adaugă : „Unii critici consideră că ar fi proiectat o fîntînă. De fapt nu știm cu precizie ce ar fi realizat" (71).

Poate *Fîntînă*, poate *Poartă* —, ceea ce deducem, totuși, cu suficientă precizie, este orientarea fermă a sculptorului spre rezolvarea plastică a temei pomenirii țăranilor morți, nu altfel, ci printr-un obiect utilitar-simbolic, dintre cele ce mențin de veacuri

---

pînă mai ieri și fîntîna lui Coșbuc, făcută de poet în amintirea unui fecior al lui care a murit într-un accident de automobil. A fost construită în vremea cînd poetul stătea la Tismana. Acum fîntîna e astupată iar crucea s-a distrus...." (4 p. 21).

atmosfera spirituală a satelor românești. Este al patrulea element caracterizator al intențiilor artistului de după război și care, cum spuneam, se vor împlini abia prin capodoperă.

O mărturie concretă — credem, inatacabilă — asupra dorinței lui Brâncuși de a realiza ceva în patrie apare abia în 1930, în cuprinsul unui interviu pe care sculptorul, aflat la București, îl acordă ziarului *Curentul*. El vorbește la acea dată de o *Coloană* (153)...

Anii menționați — 1921, 1922, 1927, 1930, — sînt, de fapt, puncte din care se reconstituie o preocupare statornică. Într-o discuție din 1930, în camera 8 a hotelului „Bulevard", la care erau de față Ilarie Voronca și Dan Botta, discuție consemnată apoi în *Facla* lui Ion Vinea, Brâncuși, povestind „cu ce drag ar vrea să sculpteze ceva pentru România" constată: „Încă de acum opt ani e vorba ca să lucrez un monument al eroilor pentru satul meu natal din Gorj. Există două comitete cari nici pînă acum n-au căzut de acord" (16)... Nu știm cum se face, citînd aceste spuse ale artistului, Barbu Brezianu transcrie greșit, la timpul trecut: „era vorba ca să lucrez" în loc de „e vorba", și „existau două comitete", în loc de „există" (24); pe baza erorii, se va susține apoi că dorința sculptorului de a realiza o lucrare la Peștișani ar fi fost zădărnicită încă din 1923 (303 p. 32). În realitate, Brâncuși a nădăjduit tot timpul după război — în 1930 încă mai nădăjduia — să poată realiza monumentul pentru eroii de sub pămîntul Gorjului. Iată de ce atunci cînd Liga Națională a Femeilor Gorjene îi trimite invitația fermă de a lucra la Tg. Jiu un monument al celor căzuți — adică invitația care a condus la realizarea Ansamblului — nu putem în nici un caz vorbi de un eveniment neașteptat în cariera artistului; nu putem vorbi decît de *scadența unei prelungite așteptări*. „... Și nu vă pot spune cît de fericit aș fi să pot face ceva la noi, în Țară..." (28) — va răspunde Brâncuși.

Ceea ce era de demonstrat.

Scanned with OKEN Scanner

EXCURS : GESTAȚIE ȘI VOCAȚIE

Am pomenit de Jean Paul Weber, teoretician al explicării genetice a creației literare. Față de adepții polisemiei, adică de cei ce găsesc necesar să „multiplice", prin actul critic, creația unui artist, Weber cultivă, în contrast, un procedeu al reducției diversității reale a producțiilor unui artist la o așa numită temă personală, — obsesie inconștientă, infuză unei întregi creații. Acest adevărat *Urphanomen* — pentru a cărui depistare Weber elaborează o atentă metodologie — ar fi, de fapt, ecoul ambianței infantile, a unor imagini ori evenimente din anii copilăriei artistului ; uneori sublimarea unui eveniment traumatizant. Poeziile lui Paul Valery, de pildă, configurează o anumită temă prin numeroasele lor referiri la cădere, înec, luntrea asemănătoare unei lebede etc., temă la stabilirea căreia se poate ajunge încă mai bine pornindu-se de la cercetarea mărturiilor autobiografice : se poate afla că în copilărie Paul Valery a căzut și avea să moară înecat într-un lac cu lebede, ceea ce, observă criticul francez, sugerează deodată o ipoteză de lucru.

L-am putea invoca pe J. P. Weber drept martor al excursului la care ne gîndim acum.

Vizînd creația literară, Weber stabilește următoarele modalități de identificare a temei personale în opera unui artist :

1. A căuta acele amintiri clare și distincte care pot fi relaționate cu diferite opere ale autorului.

2. A căuta texte simple care să poarte în filigran o semnificație simbolică neîndoielnică.

3. A discerne obsesiile stilistice și de vocabular care pot fi coordonate cu unele amintiri ce pot fi atestate sau presupuse în unele texte.

4. A efectua o explorare integrală a operei, încercînd după aceasta, în limita posibilităților, reducția la tema presupusă *.

Ne vom folosi de aceste sugestii.

Pentru Constantin Brâncuși — după cum el însuși mărturisea — *perioada copilăriei* a fost și a rămas de-a lungul întregii vieți, rezerva sa de bucurie : „Mi-am făcut din copilărie o rezervă de bucurie pentru întreaga viață". Pe de altă parte, tot Brâncuși, atunci cînd își caracterizează sculptura, o numește sintetic, „bucurie curată" : „Eu vă dărui bucurie curată". Ai spune că a creat regăsind, rememorîndu-și starea sufletească genuină, acea prospețime a deschiderii spre lume proprie numai copilului... N-a crezut în suferința creatoare —, pentru el actul creației avea nevoie de seninătatea, echilibrul și pacea sufletească a primei vîrste : „Arta cea mai desăvîrșită a fost produsă în timpul copilăriei...". „Cînd nu mai sîntem copii, am murit de mult"... Receptarea operei sale presupune o adecvare în consecință. Cuiva care încearcă să-i priceapă sculptura artistul i-a răspuns : „Uită-te la copii...".

Să facem, însă, din capul locului o observație : descoperirea anumitor relaționări între creația sculptorului și atmosfera ori evenimentele vieții sale infantile impune, prin natura lucrurilor, referirea la civilizația de tip patriarhal a Hobiței. Copilăria lui Brâncuși nu este doar o „problemă personală". Modelatoare a operei brâncușiene, ea se relevă la rîndul ei modelată de anumite tipare colective ale emotivității, viziunii lumii și creației, proprii comunității natale. Aceasta înseamnă, în definitiv, să precizezi că o psihanaliză a artei lui Brâncuși întreprinsă între limitele principiilor lui Freud, nu poate fi suficientă, se impun trimiteri la acel „inconștient colectiv", la arhetipurile psihologiei abisale a lui Joung.

---

* Apud Romul Munteanu, *Jean Paul Weber și critica tematică*, în *Ramuri*, 4, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Copilăria sculptorului e mai aproape, bunăoară, decît a oricăruia dintre artiștii analizelor lui J. P. Weber, de specificitatea vîrstei aurorale a omenirii. Bucuria curată a copilăriei „parizianului" Brâncuși este bucuria de a fi deschis ochii și de a fi trăit „anii sensibilității metafizice" în interiorul unei culturi ea însăși genuine, în pofida vechimii istorice, o cultură de o mare statornicie stilistică. Elogiul brâncușian al copilăriei este implicit un elogiu al lumii satului românesc. Găsim potrivit să dăm aici cîteva extrase mai largi dintr-un asemenea elogiu bivalent, datorat nu lui Brâncuși, ci lui Lucian Blaga și rostit de filozoful român cu prilejul intrării în Academie, în vara anului 1937, cînd, la Tg. Jiu, se închega Ansamblul: „...Copilăria petrecută la sat mi se pare singura mare copilărie... Copilăria și satul natal se întregesc reciproc alcătuind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie și sat, o simbioză, datorită căreia, fiecare din părți se alege cu un cîștig. Căci, pe cît de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atît de adevărat e că și satul la rîndul lui își găsește suprema înflorire în sufletul copilului... Îmi pot foarte bine închipui că pînă mai acu o sută și ceva de ani, satele românești să fi reprezentat de fapt pentru oamenii de toate vîrstele, ceea ce ele astăzi mai reprezintă doar pentru copii... Nu e mai puțin adevărat însă că în toate ținuturile românești, mai poți să găsești și astăzi sate, cari amintesc ca structură sufletească „satul-idee". „Satul idee" este satul care se socotește pe sine însuși „centrul lumii", și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit"...*

În lumina referirii la Lucian Blaga se poate înțelege mai bine izomorfismul — căci un anume izomorfism probează copilăria oricui — dintre viața infantilă a sculptorului Brâncuși și ceea ce s-a numit „copilăria omenirii", cu valorile ei spirituale. Copilăria individului ca și „copilăria omenirii" sînt în mod comparabil locuri de afirmare a unei di-

---

* Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în vol. *Isvoade*, Ed. Minerva. București, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

mensiuni umane specifice, care, ulterior, în viața adultului ca și în procesul istoric al hominizării se șterge, intră cumva în eclipsă. Dar acea dimensiune a spiritului ține de însăși *esența umană;* adultul, ca și omenirea ajunsă la conștiința istorică de sine, caută s-o regăsească ; deliberarea filozofică o tratează ca pe un element necesar al unui dezirabil program antropogonic, ca pe o dimensiune statornică, în perspectivă, a omului *. Parcă pregătind înfăptuirea programului filozofic, Brâncuși, prin arta sa — artă spre care, simptomatic, umanitatea „înstrăinată" a secolului 20 s-a arătat și se arată atît de mult atrasă — oferă o pildă, o pildă sublimă, de modul cum se poate permanentiza acea dimensiune spirituală proprie copilăriei, — „vîrsta metafizică prin excelență"...

Amintirea princeps a vieții lui Brâncuși echivalează cu o traumă : un țăran mort în toiul iernii, care, neavînd loc prea mult timp în strîmtoarea din casă, fu așezat, pînă la înmormîntare, afară „țeapăn, în picioare rezămat de zid și rînjind la cer" — după cum va rememora înfiorat sculptorul ; la Hobița ninsese năpraznic încît, pentru o vreme, nici morții nu mai puteau fi îngropați... „Era cea dintîi verigă vie a lanțului de amintiri a vieții lui Brâncuși în Hobița : mortul din prispa casei. Să tot fi avut 3, ori 4 ani" (219 p. 17) — notează un biograf.

Cine știe, va fi văzut copilul Brâncuși pe însăși femeia celui decedat, acolo, purtîndu-și mortul așa, în picioare, ca în soluția plastică din *Sărutul* funerar de mai tîrziu...

---

* Studiul textelor de antropologie filozofică ale lui Marx, conduc la o definire metodologică a idealului de om elocventă în acest sens : Omul total este PROIECTUL luării în stăpînire de către om a esenței sale umane (1°) ; el capătă înțeles ca NEGARE istoricește posibilă a calității de „om înstrăinat" (2°) relevîndu-se implicit ca RELUARE în plan superior a ceea ce a denotat, primar, sub aspectul esenței umane, „copilăria omenirii" (3°). (Vezi Ion Pogorilovschi, *Descrierea «omului total»*, în *Viața românească*, 6, 1972).

Scanned with OKEN Scanner

Dar și fără aceasta : să observăm că în peisajul copilăriei artistului — perioadă pe care, apelînd la o expresie a lui, am caracteriza-o drept „succesiune de miracole“ — cimitirul, cu revărsarea semnelor lui de mormînt, ocupă un loc central. Există o conlucrare de durată, pe care o presupune biografia infantilă a sculptorului, între experiența genuină a vieții și prezența constantă a lumii morții : din casa părintească — s-a consemnat — copilul Costache avea priveliște deschisă „drept asupra bătrînei biserici de lemn, cu pălimarul frumos crestat și sprijinit pe stîlpi ... Jur împrejurul bisericii era cimitirul satului cu troițe și cruci înflorate“ (24). (În paranteză, să coroborăm consemnarea, din nou, cu evocările lui Blaga : „Mi-aduc aminte : vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui dumnezeu și al morților. Această împrejurare, care numai tîrziu de tot mi s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregei vieți, ce se desfășura în preajma mea. Împrejurarea era ca un ton, mai adînc, ce împrumuta totului o nuanță de necesar mister“ * ...)

Este de la sine înțeles că în toți anii mirifici ai vîrstei infantile, evocați de sculptor, evenimentul comunității sătești la care i-a fost dat să fie mereu de față au fost înmormîntările, cu ritualul lor în bună parte precreștin. Între ele, desigur, impuneau mai ales cele cu brad de mort, ale morților tineri : era marele prilej ce i se oferea copilului de atunci de a lua contact cu o adîncă viziune integratoare a lumii, căci, din acest ritual străvechi de înmormîntare s-a zămislit însăși *Miorița,* — baladă definitorie a spiritualității românești. (*Miorița* — vom vedea — este mai puțin proprie Gorjului, și este mai puțin proprie *tocmai* pentru că acolo s-a conservat exemplar fondul ei vechi, — „ale mortului“, ritualul „marii treceri“).

Cimitirul reprezenta, totodată, unica îngrămădire de „sculpturi“ a Hobiței. Copilul a avut-o sub ochi toți anii — cruci, stîlpi, troițe, brazi crestați în coajă — participase afectiv la perimarea lor înceată, la ștergerea în lemn a motivelor. O întîm-

* Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 35.

plare, ce s-a păstrat notată în caietul unui preot, ne descoperă imaginea unui Costache — de-acum tînăr — care, venit să repare într-un sat o clopotniță, fu găsit făcînd cu totul altceva : „Cînd ajunsei la cimitir — notează preotul oltean — îl găsii aplecat deasupra unei vechi cruci, roasă de vreme. Cu dalta reînvia săpăturile vechi. Bine neică, de astea te ții, zisei eu“ (informația o deținem de la Dan Smântânescu).

Indiferent dacă această pagină de jurnal e sau nu invocabilă, rămîne faptul cu totul grăitor că Brîncuși, zeci de ani mai tîrziu se intitula uneori *meșter crucer*. Acestui fel de a-și zice, comentatorii nu i-au acordat suficientă atenție ; doar sporadic a fost pus în legătură cu dragostea lui pentru lemn, ca și cu prezența în operă a motivului plastic al ochilor exacerbați, ochi care, în ultimă instanță, ar fi „de pe crucile și de pe crucioaiele de lemn printre care Brâncuși a copilărit“ (211).

Ce însemnau pentru sculptor crucerii, de se compara lor ? „Artiști în lemn, *prin ereditate*“ (s.n.) — așa îi numește ; lucrul lor exprima plăcere intimă, evlavie, conștiința unei misiuni ; artistul cult — adaugă Brâncuși opunîndu-l crucerului — face treaba cu virtuozitate și fără evlavie... Cînd, prin 1938, i se povestește despre un cătun de cruceri care, ca să poată trăi, ajunseseră să fure lemne din pădurea ce le aparținuse altădată, — Brâncuși întreabă surprins : „Și crucerii fură lemn pentru a confecționa cruci ? Atunci nu sînt artiști autentici, ci negustori. Dă-i încolo“. Și revine : „Mă interesează *sufletul* crucerilor. Fură oare lemnul și cioplesc crucile, apoi, fără remușcări ?“. I se răspunde că bătrînii cruceri — care fură și ei lemn de foc — nu fac cruci din lemne furate, ci cumpără lemnul de lucru în mod special, fiindcă altfel ar fi păcat. „Distincția... trebuie să fie exactă. O simt prin intuiție“ — răspunde Brâncuși (277 p. 120) ...

Ne apropiem de o remarcă esențială.

Se știe, artistul român manifesta rezerve față de creația marilor săi premergători — Michelangelo, Rodin. După Brâncuși, Michelangelo păcătuia prin violența expresiei în stare să îngrozească omul, prin exagerata etalare a carnației ; pasiunea cu care artistul florentin îngrămădea volumele sfîrșește prin

Scanned with OKEN Scanner

a trimite gîndul la carnea de măcelărie... Nu e, aici, dorință de blamare, cît efectul secundar al formulării crezului propriu, al sublinierii *distanței* — bunăoară — dintre motivul *Adam și Eva* la Michelangelo și același motiv la Brâncuși ; dintre sculptura *David* a primului și *Torsul de tînăr* al celui din urmă. În același chip, față de *Sărutul* lui August Rodin, *Sărutul* brâncușian apare *fatal* ca o lucrare polemică ... A miza pe expresivitatea anatomică a nudului în plastică, nu putea fi calea, pentru Brâncuși ; mai ales nu putea admite practica îndătinată a lucrului cu modele : „De ce să lucrezi cu modele? Așa ceva duce la cadavre sculptate".

Evident, se degajă din asemenea referiri o viziune bine statornicită asupra artei ... Dar *pe ce bază* îndrăzneala de a te opune pe tine însuți genialilor premergători care au fost Michelangelo și Rodin, *de unde* îndemnul de a urma o altă cale, situată, cumva, antinomic ? Răspunsul dă la iveală, de bună seamă, o determinare esențială a creației brâncușiene ; el concordă cu ceea ce am voit să dovedim pînă acum : „Cimitirile m-au învățat să nu sculptez cadavre de bronz sau de marmoră" (273)...

Încă o dată, e loc să procedăm cu neîncredere metodică : chiar dacă ar fi să nu existe aceste vorbe ale lui Brâncuși prin care el se autocaracterizează drept „meșter crucer", prin care, cu alt prilej, indică cimitirele drept modelatoare a orientării sale în sculptură, — rămîn, totuși, impresiile spontane ale unor critici :

Brâncuși — observa Petru Comarnescu în 1944 — „nu poate lucra piramide și nici ridica menhiri, dar devoțiunea lui de cioplitor are desigur multe din religiozitatea preistoricilor și a egiptenilor și, adesea, o pietate de sculptor și arhitect funerar" (57). Criticul referă opera lui Brâncuși la perioada clasică a vechii arte egiptene, „atunci cînd sculptura era religioasă și funerară", și chiar dacă această apropiere trebuie revăzută — cum a și procedat autorul ei ulterior — se impune să meditățm asupra mobilului care a făcut-o posibilă...

Mai recent, un critic străin, turcul Nurullah Berk afirmă frontal : „Mi-am permis să numesc sculptura lui Brâncuși, sculptură-stelă. Această denumire mi-a venit în minte îndată ce am început să studiez mai

Scanned with OKEN Scanner

îndeaproape aspectele operei marelui artist. Sculpturile lui Brâncuși sînt într-adevăr monumente monolite, sau făcute dintr-o singură bucată de lemn ; este o sculptură-stelă, o sculptură-menhir, care te face adesea să te gîndești la stîlpii totemici". Fără să dea de bănuit că ar cunoaște plastica ancestrală a cimitirelor românești (în fond, pînă și la noi sînt destui care au auzit mai multe despre stîlpii totemici ai Africii decît despre stîlpii funerari autohtoni) Nurullah Berk continuă : „Preocupat de sculptura lui Brâncuși, sculptura-stelă, mă plimbam într-o zi în cimitirul Eyub, pe înălțimile Cornului de Aur... Am văzut în acest cimitir turcesc, printre stele, multe dintre operele lui Brâncuși (criticul se exprimă, evident, metaforic — I.P.)... Debarasate de cotingențe imitative, ele încarnau de minune ideea morții și a vieții, de dincolo de moarte" (12, p. 145).

Oare se cer preluate de brâncușiologie atari referiri la sculptura funerară a vechiului Egipt, la cimitirele islamice, la stîlpii totemici ai Africii ? De bună seamă ; dar numai ca dibuiri — simptomatice pentru noi — ale comentatorilor în intenția lor de a traduce impresia stîrnită de arta „crucerului" român. (Noi vom vorbi de o anume *vocație* a sculpturilor brâncușiene).

Nu e tocmai greu să descoperi potriviri de acest tip, — bunăoară, între *Coloana fără sfîrșit* și stîlpii de mormînt ai populației Sakalave din Madagascar... Dar potrivirile există întrucît înseși arhaicele semne de mort din cimitirele noastre, raportate la cele malgașe, prezintă impresionante elemente de izomorfism : Monumentele funerare ale populației Sakalave sînt sculptate — faptul a fost observat, dar nu de comentatorii lui Brâncuși — „într-o alternanță de două motive geometrice care sugerează privitorului, oprit pentru o clipă din drum, aceeași succesiune monocordă și odihnitoare a treptelor spre infinitul indicibil, atît de plastic și inteligent exprimate de semnul pe mormînt din Loman, județul Alba. Cioplit dintr-un lemn brun, în motive romboidale și semicirculare jumelate pe latura convexă — într-o manieră a cărei analogie uimitoare cu cea... a stîlpului din Loman nu poate fi explicată altfel decît printr-o aceeași putere de înțelegere și

Scanned with OKEN Scanner

abstractizare apărute pe o treaptă evolutivă comună ambelor popoare —, stîlpul sakalaven din Madagascar numit în limba băştinaşilor cu apelativul atotcuprinzător de „*Aloalo*“ sau „*umbra morţii*“, ridicat de urmaşi ca locaş periodic pentru sufletul fără odihnă al decedatului, este vopsit de obicei într-o culoare gri închis şi încoronat de două păsări cu privirile fixate marţial spre zenit, ceea ce aminteşte culoarea uşor bătînd în negru a semnelor de mormînt din cimitirul de la Săsciori, judeţul Alba, cît şi cele două „păsări negre“ prezente în numeroase localităţi din judeţul Hunedoara“ *. Se va înţelege acum de ce o exegeză brâncuşiană serioasă nu poate referi *Coloana* direct la stîlpii de mort din Madagascar ignorînd în tot acest timp semnele funerare proprii ariei geografice de obîrşie a sculptorului ; atari referiri nu-şi află rostul exegetic decît mediat, prin semnele funerare proprii spaţiului românesc. Iar dincolo de *relaţia esenţială Coloană-semn autohton de mort* începe de fapt un cîmp foarte larg de referiri posibile — Egipt, Islam, Madagascar etc. — referiri dintre care nu mai contează nici una în mod deosebit : fiecare poate să fie sau să nu fie formulată ; interesează doar toate laolaltă, ca fenomen de masă, ca un „halou“ al *relaţiei esenţiale*...

Dacă ar fi să ne preocupăm nu atît de semnalarea unor asemănări posibile, cît de identificarea „întipăririlor princeps“ în memoria tînărului Brâncuşi, e de notat că „poate prima sculptură adevărată, care l-a impresionat“ (190) a fost mormîntul unei domniţe lucrat de Canova şi văzut de Brâncuşi la Viena, la vîrsta de 21 de ani, în cea dintîi călătorie a sa peste graniţă. „Brâncuşi îşi va aduce întotdeauna aminte de sobra gravitate a păşiţei în necunoscut — în veşnicie — a personajelor din acest monument“ (219 p. 66). Mai înainte de mormîntul domniţei, există o altă lucrare ce a reverberat în conştiinţa adolescentului de atunci, chiar dacă valoarea ei ca operă sculpturală e redusă : „Un monument funerar, de dimensiuni care l-au impresionat, o masă

---

* Pompei Mureşan, *Pasărea neagră*, în *Tribuna*, 29, 1969.

rectangulară impozantă pe colțurile căreia străjuiau îngeri, iar pe o latură o moarte cosașă descărnată, un schelet sub văluri în basorelief, răpea o tînără adolescentă... Era de factură și artă străină : semnată Faziel, Paris, 1893. Aceasta fu prima sa lecție de sculptură demonstrativă" (219 p. 52)... A asimilat-o în cimitirul Sineasca, al Craiovei. Faptul îl confirmă și Petre Pandrea (227 p. 152).

După cît se vede, ca elev, în acei ani, al Școlii de Meserii și Arte din Craiova, artistul de mai tîrziu nu se putea întîlni cu sculptura cultă decît arar, în atmosfera cimitirelor : „În Craiova din 1894, în afară de troițele fîntînelor de la periferia orașului nu exista nici măcar un singur monument public. Pentru a-și întări conceptul despre sculptură, elevul Brâncuși trebuia să bată, repetăm, cimitirele, unde printre cruci și printre crucioaie — de lemn sau de piatră — ici și colo el găsea ceea ce se numeau ori un bust, ori o statue" (219 p. 57).

Interesează, desigur, să aflăm care au fost primele sculpturi propriu-zise cărora Brâncuși le-a trăit fiorul semnificației. Descoperim pe această cale, încă o dată, faptul că artistul în formare a fost să se pătrundă de rostul și sensul artei căreia i se va dedica, în atmosfera aparte a cimitirelor ; pînă și sculptura cultă lui i s-a revelat mai întîi ca semn omenesc la hotarul cu neființa, ca punte destinată să lege viață și moarte... Dar consemnarea influenței unor asemenea lucrări funerare culte, nu trebuie să se producă în detrimentul evidențierii funcției formative a cimitirelor țărănești, pe care copilul Brâncuși le-a cunoscut în fugile lui de-acasă, în peregrinările de mai tîrziu prin satele Olteniei ; și, în primul rînd, a cimitirului din preajma casei natale de la Hobița. Se înțelege, nu indicarea unor busturi și statui văzute în adolescență — fie ele și funerare — clarifică mărturisirea artistului după care cimitirele l-ar fi învățat să nu sculpteze cadavre de bronz ori de marmoră ; în miezul acestei laconice mărturisiri noi presimțim lucrarea tainică a formelor arhaice de pomenire a morților specifice satului românesc. Dacă elevul Brâncuși a zăbovit adesea, ca într-un spațiu preferat, în cimitirele Craiovei, dacă din colorata Vienă a memorat mai ales un mormînt, dacă — cine știe — va fi trecut și prin vreun cimitir „nonfigura-

Scanned with OKEN Scanner

tiv" musulman (în 1921 vaporul cu care venea în patrie face o escală în Turcia), dacă în anii edificării capodoperei — marea sa creație de pomenire a morților — a simțit nevoia să vadă și a văzut mormintele faraonilor (poate comparîndu-le cu propriul său Ansamblu), dacă una din lecturile lui preferate a fost *Cartea Morților* —, în definitiv, oare toate acestea nu stau ele însele sub semnul aceleiași tainice acțiuni, sub semnul unei orientări, a unei determinări petrecute la nivelul vieții infantile a sculptorului ?

Ce-i drept, Monumentul funerar de la Buzău, executat de Brâncuși la începutul activității sale de sculptor, mai amintește experiențele de tipul celor din cimitirul Sineasca ; e mai aproape de ele. Capodopera, însă, consonează exemplar cu cimitirul copilăriei, cu formele sătești de pomenire a morților. E, aici, un *sens al mișcării* creației brâncușiene ...

Numeroase lucrări ori numai proiecte brâncușiene sînt nutrite, într-un fel sau altul, de resimțirea sentimentului morții. E o idee infuzată de fapt în toată expunerea noastră de pînă acum. La analizele elocvente în această privință, deja făcute, se pot adăuga altele :

Fiul risipitor, sculptură prin care artistul se reprezintă, pare să fie legată de gîndul la moartea mamei sale, — cine știe, poate e vorba chiar de o parte a unui întrezărit ansamblu funerar închinat Mariei ...

Caucul se crede că a fost cioplit sub impresia unor lecturi din Platon asupra morții exemplare a lui Socrate, drept care sculptura a și fost supranumită *Cupa de otravă a lui Socrate* (200). Mesajul *Caucului* transpare mai ales în contextul acelui ansamblu-studiu fotografic, de care am pomenit, *Caucul+Primii pași :* intrarea în viață a omului este pusă de Brâncuși sub semnul morții, dar al unei morți care e încununarea vieții...

Noul născut a fost privit ca un refugiu tipic brâncușian față de lumea tulburată de ororile războiului mondial (140). Sculptorul a insistat asupra motivului cu gîndul la dezlănțuirea distructivă a morții, opunîndu-i-l... Și așa mai departe.

Aspectul cu adevărat pasionant al problemei, însă, e altul decît acela de a remarca atari condiționă-

Scanned with OKEN Scanner

nări directe între sculpturile brâncușiene și o zonă intimă de decantare a sentimentului morții. Condiționările nu sînt totdeauna sigure ; admitem că ne-am putea îndoi de ele. Dar, dacă *gestația* motivelor brâncușiene, în sensul acestei condiționări, nu-i decît plauzibilă, dacă *geneza* motivelor e controversată — pentru apariția aceleiași sculpturi existînd, propuse de comentatori, diferite „cauze imediate", diferite trimiteri la factori biografici —, un lucru rămîne, totuși, cert, compensînd neclaritățile : al *vocației* proprii lucrărilor lui Brâncuși. Definitoriu, creațiile sculptorului își realizează măsura numai întrucît, o dată înfăptuite, ajung să capete, să satisfacă un rost funerar, — *și stă în natura lor să primească o asemenea destinare...* Să exemplificăm:

După unii interpreți, motivul brâncușian al *Sărutului* s-ar fi născut de la bun început ca subiect plastic cu funcționalitate funerară (36). Evident, preluarea acestui punct de vedere ar conveni ipotezei de lucru a Comentariului nostru ; numai că el nu corespunde adevărului. Dăltuit în diferite variante, motivul sărutului este prezent în creația brâncușiană încă de prin 1907—1908 ; or, el atinge calitatea de monument funerar abia în 1910. Numai printr-un lapsus de cronologie varianta din cimitirul Montparnasse poate să treacă drept cod întru descifrarea genezei întregului ciclu al sărutului. E drept, Brâncuși a creat ipostaza funerară a *Sărutului* în urma tristului eveniment al sinuciderii unei tinere fete, dar nu înseamnă că am stabilit astfel și mobilul primar al ciclului ; teza nu rezistă unei confruntări de variante ; de pildă — cele două *Săruturi* aflătoare în țara noastră apar, prin chiar gradul lor de stilizare mai puțin accentuat, în mod sigur ca anterioare variantei din cimitirul parizian.

Sondînd, din nevoile interpretării motivului, universul copilăriei sculptorului, cadrul spiritual care l-a dat pe Brâncuși, Petru Comarnescu indică sistematic drept izvor al motivului vechea legendă simbolică a arborilor îmbrățișați „foarte curentă în satele românești" pe vremea lui Brâncuși (40). „La sate, odinioară — scrie Comarnescu evocînd ritul legat de această legendă tradițională — cînd era vorba de o pereche de tineri care se iubeau și nu

reușeau să se căsătorească, fiind despărțiți de moarte, atunci supraviețuitorul sau supraviețuitoarea, iubitul sau iubita, sădeau pe mormîntul celui dispărut doi arbori alipiți, care-și împleteau cununile“ (54 p. 41). „Ipoteza noastră a găsit crezare în studiile unor critici ca Mario de Micheli și alții, care o și citează“ — adaugă Comarnescu (42 p. 228).

Dar iată că sondînd în mod similar, V. G. Paleolog revendică naturalitatea, austeritatea viziunii asupra iubirii proprie motivului, de la același fond primar al spiritualității noastre, numai că în alt chip: sculptorul român ar fi transpus în *Sărutul* înfiorarea nopții sacre a datinei Dragobetelui — sărbătoare de vechime păgînă, cînd iubirile se simt chemate din adînc spre împlinire de-o implacabilă lege a dăinuirii : „Din acest Dragobete al calendaristicii noastre păgîne, din expresia clamării afinităților elective elaborate pe rosturi adînc selective — aproape de instinct și subconștient — Brâncuși, după însăși mărturisirea lui, nu o dată nouă exprimată și celor ce puteau a o înțelege — a tras *Sărutul* și curățenia chemării lui, care vădit e deasupra simțurilor directe și carnale... Dragobetele va fi pentru el chemarea de străfund, eterna tendință de epurare și de selecționare a continuității existenței, perpetuarea lui *a fi* prin respectul afinităților elective către un *a fi* tot mai sus, selectiv, mereu în „excelsior“ (219 p. 184)... Să lăsăm, așadar, problema deschisă.

Ajungem, astfel, la factorii de geneză propriu-zisă, la consemnarea „cauzelor imediate“ ale ivirii motivului *Sărutului*. (În paranteză fie spus, „cauza imediată“, chiar dacă am reuși s-o identificăm corect, cere un tratament aparte ; ea maschează, nu o dată, *pentru creatorul însuși*, motivele adînci ale creației sale). Cineva socoate că *Sărutul* ar deriva dintr-un eveniment real, dintr-un sărut al sculptorului însuși — care se înfățișează, deci, pe sine — cu o persoană feminină rămasă obscură. (95 p. 106). Altcineva crede însă că *Sărutul* s-a ivit ca reacție la sculptura omonimă a lui Rodin (140). Brâncuși se afla pe atunci, la începutul afirmării sale, în polemică implicită cu maestrul său francez. Chiar numele lucrării pare a fi *ostentativ* identic cu cel al *Sărutului* rodinian. În limbajul unor contemporani de-ai noștri s-ar putea spune că Brâncuși voia să

Scanned with OKEN Scanner

impună un „antisărut", să sculpteze la antipodul erotismului pictural al maestrului francez...

În ambianța unei atari diversități de poziții explicative, remarcarea *vocației* efectiv urmate de motivul brâncușian al *Sărutului* capătă, după noi, o importanță crucială. Fie că se va acredita pe deplin — sau nu se va acredita — cum că sorgintea ciclului sărutului nu trebuie căutată în vreun eveniment funebru ori rit legat de cultul celor dispăruți, rămîne faptul cu totul remarcabil că abia în ipostaza de monument funerar *Sărutul* brâncușian urcă în zenitul puterii sale de semnificare. Varianta din cimitirul Montparnasse — acest *Sărut* stare de levitație peste neant — cumulează, nu întîmplător, majoritatea comentariilor. Datorită contextului tombal, gestul îmbrățișării se valorifică acum intens supratematic, sculptura capătă greutatea unui postulat de antropologie filozofică ; viața — pare a spune *Sărutul* — este indestructibilă, ea continuă integrînd discontinuitatea impusă de moarte. Prin conștiința perenității globale a existenței, drama dispariției individuale cată să se abroge. Mai puțin, însă, cea a dispariției premature : legarea de către sculptor, pe totdeauna, în masa pietrei, a celor două trupuri îndeplinește cu precădere un rol simbolic-compensatoriu de căsătorie postumă. E imaginea unui nupțiu *in extremis,* de mari rezonanțe sub bolțile viziunii mitice a lumii proprie spațiului carpatic ...

Cît privește forma prin care Brâncuși dă trup acestei viziuni asupra iubirii, ea se revendică, natural, de la același fond românesc ce generează de sute de ani o artă de reducție arhetipală, infuzată de logos, limpezită în linii și luminînd ca o stare de grație a geometriei.

Remarcînd că inițial *Sărutul* nu a fost conceput în mod expres ca monument funerar, un critic crede că dată fiind această realitate trebuie să luăm *cum grano salis* declarația lui Brâncuși după care *cimitirele* l-au învățat să nu sculpteze „cadavre", adică să sculpteze în felul lucrării *Sărutul* (98). Oricare ar fi „cauza imediată" a închegării motivului în discuție, afirmația lui Brâncuși nu e atinsă, rămîne valabilă, ea vizează întreaga sa creație. Fie și numai ca parte a acestei creații, sculptura *Sărutul*

Scanned with OKEN Scanner

apare condiționată astfel, ca de o „cauză generală“ — tacit, desigur — de lecția cimitirelor. Altfel am înțelege mai greu cum această lucrare încă într-o primă variantă a ei, a putut să pară *menită*, predestinată posturii de monument funerar.

Relatarea circumstanțelor care au transformat *Sărutul* în memento funerar, diferă de la sursă la sursă, uneori pînă la disjuncție.

După o consemnare, sinuciderea Taniușei Rașevskaia (numele ei este adesea transcris greșit) s-ar fi produs în urma morții năpraznice a iubitului — un tînăr american, erou de aviație. Ținuți în timpul vieții departe unul de altul, datorită unor oprelișți meschine, iubirea celor doi nu s-a putut realiza ; ei s-au unit iluzoriu în moarte. Comanda monumentului funerar i-ar fi înlesnit-o lui Brâncuși un pictor american, Walter Pach, vecin de ușă cu sculptorul (219 p. 172). Punctul de vedere după care amîndoi iubiții ar fi murit e împărtășit, cum am văzut, și de alți critici. (Noi observam că Brâncuși, de regulă, nu reprezintă cupluri vii ori trecute în moarte, ci mortul ori moarta și „partea“ sa rămasă în viață, mesajul artistic răsărind din frumusețea emblematică a unor asemenea *perechi imposibile*).

Cercetarea de mare rigoare documentară a lui Barbu Brezianu stabilește faptele înlăturînd cîteva echivocuri sedimentate. Tania Rașevskaia, de origine din Kiev, studentă în medicină la Paris, s-a spînzurat în decembrie 1910, la vîrsta de 23 de ani. Cel pe care îl iubea cu pasiune era doctorul român Solomon Marbe * de la Institutul Pasteur. Mobilul sinuciderii nu este consemnat. După chipul moartei, Brâncuși lua o mască pe care însă — semnificativ — nu avea să o folosească, monumentul funerar al Taniei devenind *Sărutul*. „Doctorul Marbe ** — îi mărturisea, în 1967, Clara Marbe, sora doctorului, lui Barbu Brezianu — s-a sfătuit cu sculptorul în vederea unui monument funerar ; și s-a acceptat părerea că cel mai nimerit simbol ce-ar putea acoperi mormîntul unei iubite este *Sărutul*, care se

---

* „... tînărul ei logodnic : dr. Basile Solomon Marbe“ (21).

** De notat că au fost doi doctori Marbe, frați.

afla în atelier încă din anul 1908" (30). În această situație — probabil în vederea obținerii monumentalității necesare unei expuneri în aer liber — Brâncuși nu făcu decît să întregească soluția plastică existentă a trupurilor îmbrățișate, dăltuind picioarele. Dar el reprezintă cele două trupuri nu drepte, ci ghemuite, cu genunchii la piept. După opinia lui Pierre Gueguen, picioarele ar configura astfel litera M, majuscula morții (119); dintr-o mărturie a lui Bohdan Urbanowicz (293) înțelegem că însuși sculptorul pomenea, spre sfîrșitul vieții de acest simbolism literal (identificabil, la nevoie, și pe arhitrava *Porții sărutului*). Dar explicarea poziției celor două trupuri, astfel întregite, nu se poate reduce la atît; precedența lucrării *Cumințenia pămîntului* — ghemuita solitară — o dovedește.

După o altă mărturie, a arhitectului Stym Popper din Paris, însuși doctorul — al cărui nume este scris de astă dată Marbais * — i-ar fi propus lui Brâncuși transformarea *Sărutului* în monument funerar. Întrebîndu-l odată pe sculptor cum a creat *Sărutul* și a hotărît să-i dea o destinație funerară, artistul i-a relatat lui Stym Popper următoarele: „Prin 1910 unul din prietenii săi era doctorul Marbais de la Institutul Pasteur, un om tînăr, cu suflet sensibil și iubitor al artei. Într-o zi a intrat în atelierul său foarte nenorocit și mult timp a rămas mut. Apoi, în puține cuvinte i-a spus cum cineva apropiat, o fată foarte frumoasă, se sinucisese din dragoste. Și iar a rămas tăcut privind undeva, în colțul atelierului unde era așezat *Sărutul*. Pe loc i-a propus să facă din această operă monumentul de pe mormîntul nefericitei copile. Brâncuși a acceptat, socotind că destinația ce o lua opera sa *nu-i anula sensul de omagiu adus vieții, ci dimpotrivă* (s.n. — I. P.)" (284).

Pînă în acest punct al relatării circumstanțelor am dorit să venim. Ajunge să aflăm că sobra piatră *Sărutul*, ea însăși, prin felul cum fusese tratată, a sugerat, încă într-o variantă veche a sa, o preluare ca monument funerar; este de neimaginat ca *Săru-*

---

* „...credem că se scrie Marbé și nu „Marbais" — notează B. Brezianu (25).

tul lui Rodin să fi putut provoca vreodată un asemenea gînd... Ajunge să aflăm că Brâncuși destinînd *Sărutul* unei ambianțe funerare, știa că semnificația motivului nu avea să sufere, ci „dimpotrivă", urma să-și atingă măsura expresivității, să fie potențată sublim. Artistul — se poate bănui — simțea că abia astfel tema sa se *realizează*. Parcă pînă acum lucrarea nu făcuse decît să aștepte acest soroc predestinat tainic ei din adîncul firii celui ce-a dăltuit-o...

Că motivul își descoperise vocația o probează și soarta lui ulterioară : importantul ciclu brâncușian al sărutului — ce se va încheia tîrziu, cu *Piatra de hotar* — se înfățișează, de acum înainte, ca o preocupare alimentată prin excelență de varianta funerară. Fără nici un drept de tăgadă, atît stîlpii cît și reprezentările de pe arhitrava *Porții sărutului* derivă din ipostaza menționată. Convocarea formelor mai noi ale *Sărutului* — cea de stîlp și cea scrijelată — în arhitectonica unei porți, ideea ca atare a porții, nu face decît să consolideze și să amplifice funcția funerară. De fapt e o amplificare reciprocă, a semnificației părților prin întreg (configurarea *Porții)* și a semnificației întregului prin părțile sale...

Un al doilea exemplu revelator al vocației specifice sculpturii brâncușiene privește motivul — nu mai puțin important — al păsării în spațiu.

Asupra faptului că acest subiect plastic decantează direct remanențe emoționale din universul copilăriei artistului, din spiritualitatea de tip patriarhal ce-i fusese pe atunci mediu de viață, — comentatorii, mai toți sînt, în principiu, de acord ; ar fi și dificil altfel, cînd însuși sculptorul își intitulează motivul, chiar la ivirea lui, *Pasăre măiastră* sau, pe scurt, *Măiastra,* cuvînt românesc ajuns astfel de circulație universală. Deosebirile de vederi încep — și persistă — o dată cu dorința de a determina concret această condiționare.

În cadrul propriei sale tentative de explicare genetică a *Măiastrei* (227 p. 136), Petre Pandrea observă că în basmele și credințele folclorului românesc găsim trei tipuri de păsări fabuloase :

a) pasărea-suflet ;
b) pasărea fără somn ;

Scanned with OKEN Scanner

c) pasărea vitează sau pasărea de aur cu ouă de aur.

Or, iată că trimiterile exegeților lui Brâncuși s-au făcut spre toate aceste trei feluri de păsări miraculoase :

„După părerea noastră, în păsările în spațiu este concretizată ideea păsării-suflet“ — susține Petru Comarnescu (44) ; „ ... ca formă ele răspund unor virtuți de înaltă tehnologie, iar ca semnificație au legătură cu o străveche credință țărănească, anume cu ideea, existentă dealtfel și la alte popoare, că, la moartea omului, sufletul ia forma unei păsări, care plutește în spațiu o vreme pînă ce trece definitiv în lumea de dincolo... În morfologia atît de modernă a *Păsărilor în spațiu* se manifestă o idee arhaică, ideea păsării-suflet ...“ (54 p. 44).

Geneza probabilă a *Măiastrei* a fost pasărea fără somn — susține Petre Pandrea. „Măiastra, care este acea pasăre fără somn a lui Ion din basmul oltenesc * se aliază firesc cu Ioniță Făt Frumos, plecat în căutarea eternei Ileana Cosînzeana... Făt Frumos străbate pădurea pe poteci tăinuite indicate de pasărea fără somn. Făt Frumos și Cosînzeana, adică Ion și Ileana, formează cuplul nemuritor al vieții tinere și genuine din Oltenia. Lîngă ei se află Măiastra, ca protectoare“ (227 p. 140).

Trimiterea la „basmul păsării de aur cu ouă de aur sau măiastra“ a fost făcută de V. G. Paleolog (213).

Ce argumente aduc, în sprijinul lor, susținătorii celor trei poziții ?

După cum am văzut, Comarnescu amintește existența la români a credinței în pasărea psihopompă, dar nu poate dovedi prin nimic că ideea păsării-suflet a fost efectiv prezentă în meditația sculptorului (o probă concretă în acest sens vom încerca să aducem noi). Petre Pandrea, în schimb, depune mărturie că Brâncuși cunoștea atît basmul cît și cîntecul păsării fără somn. Mai mult — declară Pandrea — geneza *Măiastrei* din Pasărea fără somn „am auzit-o din gura lui Brâncuși“ (227 p. 144). La rîndul său, V. G. Paleolog invocă Legenda Măias-

---

* ca și din cîntece.

trei de aur deoarece crede a ști că Brâncuși o purta în el „încă din copilăria ciobăniei lui, dincoace și dincolo de Retezat pînă în hotarul bihorenilor“ (219 p. 209) ; în formularea acestei ultime ipoteze probabil a intervenit și o doză de circumspecție, cîtă vreme s-a afirmat (276) că basmul păsării fără somn nu ar fi fost de circulație la Hobița și deci ar fi mai potrivit să deducem ciclul *Păsării* din imaginea porumbeilor sălbatici. În sfîrșit, notăm părerea folcloristului Ovidiu Papadima după care *Măiastra* sculptorului ar putea fi „o contaminare“ între Pasărea-suflet, Pasărea vitează și Pasărea fără somn (apud 227 p. 144) ...

Dintre „cauzele imediate“ ale ivirii motivului :

Peter Neagoe — care posedă o memorie prodigioasă și care l-a cunoscut îndeaproape pe sculptor — scrie (ce-i drept, în *The Saint of Montparnasse*, o biografie romanțată) că ideea *Măiastrei* s-a născut pe cale logică, prin procedeul eliminării urmat de Brâncuși în dorința de a găsi un simbol plastic al civilizației moderne. „Ce fel de monolit ar putea servi pentru omul modern ? Printr-un proces de eliminare, Brâncuși a ajuns la ideea că numai o imagine de pasăre ar putea exprima eliberarea. O pasăre în zbor este foarte apropiată de duh ... Și-a reamintit de un basm al românilor, care vorbește de o pasăre a duhului. *Măiastra*, care scoate pe copiii părăsiți dintr-o pădure. Cum ar putea să sculpteze o pasăre pentru a exprima sentimentul eliberării de o existență legată de o mînă de pămînt ?“ (165 p. 153). (În altă parte (p. 167) Neagoe pune chiar în gura lui Brâncuși următoarele cuvinte : „Această pasăre e o numesc Măiastra. În basmele românești, Măiastra este pasărea miraculoasă, care scoate pe îndrăgostiți din pădurea răului“).

V. G. Paleolog povestește că subiectul s-a impus sculptorului în urma unei întîmplări, anume din contactul cu adierea morții pricinuită de tifos. În timp ce Brâncuși era ținuit la pat, toropit de boală, intrate printr-un ochi lipsă al luminatorului, două păsărele făcură cuib sub o grindă a atelierului — și cloceau. Revenit din starea de inconștiență, sculptorul trăi ore calme de contemplare a puilor de pasăre... Zborul lor s-a asociat cu eliberarea sa din

Scanned with OKEN Scanner

moarte (219 p. 208). Amintim că V. G. Paleolog coroborează această „cauză imediată" cu acel substrat al Legendei Măiastrei păstrat în sufletul lui Brâncuși încă din anii copilăriei.

Referințele asupra gestației și genezei motivului ne apar prin urmare așa : mai mult sau mai puțin contradictorii... Lăsăm, metodic, problema în suspensie. Să vedem ce perspectivă deschide determinarea *vocației* temei păsărilor, temă atît de dragă lui Brâncuși *.

Vocația pe care o relevă tot mai mult motivul și spre a cărei realizare absolută tinde, în interiorul ciclului, de la o variantă la alta, a fost remarcată de Petru Comarnescu. Pe Comarnescu îl interesează mai puțin mobilul apariției *Măiastrei* principes, pe el îl preocupă efectiv *devenirea* temei. Or, sensul acestei deveniri ar echivala cu o redescoperire a păsării-suflet : „Brâncuși — scrie criticul — n-a utilizat pasărea pentru monumentele sale funerare, dar această concepție a sufletului preschimbat în pasăre se degajă din însăși evoluția temei păsării în opera sa. În viziunea lui Brâncuși *acest sens pare a fi ultimul* (s.n. — I.P.), după alte cîteva, derivate și ele tot din imaginația folclorică și din metaforele specifice basmului. Pe măsură ce se accentuează sensul de pasăre-suflet... înseși formele sculpturale se modifică, devenind mai aeriene, mai dinamice..." (43 p. 41).

Comarnescu nu oferă argumente ; el își exprimă doar impresia directă pe care i-o produce motivul surprins în mișcarea lui spre perfecțiune. Pe de altă parte, prin expunerea punctului său de vedere, criticul nu poate înlătura senzația unei rupturi de planuri, a unui hiatus între *Măiastrele* brâncușiene de pînă la 1919, cu semnificația lor de păsări călăuzitoare a iubiților, și *Păsările în spațiu* de după anul 1919, pînă în 1940, cu potențiala lor semnificație funerară. Încercăm o remediere a lucrurilor :

---

* Athena Tacha-Spear, care și-a luat doctoratul în artă cu cercetarea temei păsărilor la Brâncuși, identifică 28 de versiuni ale motivului ; cronologia realizării lor, stabilită de autoare, cuprinde, propriu-zis, „toată viața" creatoare a sculptorului... (282).

Scanned with OKEN Scanner

Că Brâncuși a fost preocupat și a vorbit la Paris de tradiția românească a păsărilor funerare o probează, credem, o sculptură a Irinei Codreanu. După cum se știe, Irina Codreanu a fost o lungă vreme (1924—1928) elevă în atelierul marelui artist, apoi colaboratoare credincioasă a lui. „Brâncuși a învățat-o să cioplească piatra și să șlefuiască bronzul. Într-un limbaj pitoresc, încărcat de imagini, sculptorul știa să spună lucruri minunate despre artă în general, cu deosebire însă despre arta lui“ (157). Sculptura Irinei Codreanu la care ne referim este de certă sugestie brâncușiană. Pe un prim soclu — un fel de prismă octogonală — se înalță al doilea, o colonetă „fără sfîrșit“ ale cărei romburi în ascensiune reiau pînă și proporțiile stabilite de Maestru ; pe stîlpul romboidal stă, cu aripile întinse, o pasăre. Pasărea de ghips a Irinei Codreanu este categoric o pasăre-suflet în stilul curat al cimitirelor țărănești de prin părțile lui Brâncuși, pînă în Transilvania. Ne pare puțin probabil ca bucureșteanca Irina Codreanu să fi fost preocupată altfel decît prin Brâncuși de tradiția păsărilor funerare, să fi acceptat altfel decît prin Brâncuși stilul lor frust, geometrizant. Din punctul de vedere al nevoilor unei exegeze, această *Pasăre* a discipolei atît de apropiate marelui sculptor ne apare ca elementul mediator — ce lipsea — între păsările-suflet și brâncușienele păsări în spațiu.

Afirmația că Brâncuși n-a utilizat motivul *Păsării* pentru monumentele sale funerare trebuie și ea revăzută. Oare nu ajunge să știm că au existat intenții și proiecte ale sculptorului în acest sens ?

Mai întîi — dacă am înțeles bine —, prin 1920, cînd se discuta în Franța proiectul de Monzie de a se ridica „o variantă a Victoriei, a păsării de aur a lui Brâncuși înaltă de 300 de metri și care urma perspectival să domineze întreaga regiune a Verdunului, spre imortalizarea legendarei apărări“ (210). Mai apoi, după primirea comenzii din partea unui maharadjah de a imagina un templu în India : „De la maharadjahul Olcar din Indora primise o comandă, tot funerară, pentru un mausoleu al soției iubite și decedate“ (225). Interiorul templului zis „al eliberării“, în a cărui imaginare Brâncuși se lansă în paralel cu proiectarea Ansamblului de la Tg.

Scanned with OKEN Scanner

Jiu, urma să fie împodobit cu păsări în spațiu studiat puse în lumină și reflectate în apă, ba chiar cu una sau mai multe fresce înfățișînd triunghiuri de păsări în zbor... Nici această încercare de a conferi motivului o destinație funerară nu s-a putut împlini. În sfîrșit, se bănuie că sculptorul ar fi intenționat să integreze o *Măiastră* însuși Ansamblului de la Jiu, comemorativ al morților din 1916 (201). Vom vedea la locul potrivit în ce măsură o asemenea supoziție rezistă. Moș Vasile Blendea-Trifu, prietenul de copilărie al lui Brâncuși, credea, cu mentalitatea sa, că chiar în vîrful *Coloanei* sculptorul a vrut să așeze ceva, dar n-a mai avut vreme s-o facă (mărturie făcută nouă în 1964). Desigur, cel mai bătrîn om al Hobiței nu avea de unde să știe că motivul Coloanei ondulatorii apăruse în creația lui Brâncuși nu de sine stătător, ci în relație cu o *Măiastră* (1912), ca soclu cerut de ea (201) ; dar relația pasăre-stîlp preexistă de veacuri în cimitirele românești...

Dacă tentativele de conferire a unui rost funerar *Păsărilor* au rămas nerealizate, faptul s-a petrecut din motive independente de dorința lui Brâncuși. Datele privitoare la aceste proiecte comportă grade de incertitudine, este însă, incontestabil „aerul de familie“ comun cu al altor intenții și doruri brâncușiene. Dintr-o rațiune asupra căreia nu mai insistăm, ratarea acestor tentative echivalează cu o situație dramatică în destinul lucrărilor sale, în destinul *Păsărilor în spațiu*... În 1929, B. Fundoianu remarca, cu regret, despre una dintre *Păsările* brâncușiene : „Această pasăre — ca monument funerar pentru un poet de geniu (Apollinaire) !“ (92) ... După cît se vede, arta acestui sculptor iscă sistematic asemenea gînduri. E vorba, fără îndoială, de o vocație.

De mare elocvență pentru scopurile Comentariului nostru ne apare observarea continuității (vom spune : *a identității),* sub aspectul semnificației, dintre prima înfățișare a *Măiastrei* — creată probabil în 1912, dacă nu chiar prin 1909 ori 1910 — și ipostazele ulterioare ale motivului, pînă la imaterialele *Păsări în spațiu* îndelung șlefuite de sculptor către amurgul vieții. Am văzut, Petru Comarnescu nu

Scanned with OKEN Scanner

ne-a dat satisfacție deplină în această privință : ne-a lăsat senzația unei pendulări deconcertante între un *sens al ivirii* motivului și un *sens al devenirii* sale (chiar dacă accentul cade pe unul dintre ele), între un rost vital, al păsării protectoare ce dezleagă drumul spre dragoste, și un rost funerar, al păsării-suflet... E nevoie — și încercăm, în acest punct — de o descindere mai puțin grosieră în cîmpul de date al etnologiei.

Încă în capitolul *Eroarea fundamentală* avansam ideea că primara *Măiastră* brâncușiană e o lucrare coborîtoare din universul și funcționalitatea basmului, a basmului privit ca reminiscență a riturilor de inițiere ce marcau odinioară trecerea omului de la copilărie la tinerețe. Reluăm : *Măiastra* lui Brâncuși privegheză acest pasaj înțeles ca încercare a omului ; asigură necesara transhumanță existențială din tărîmul copilăriei în tărîmul nupțiului ; nu se încheie oare basmul, mereu, și după lungi avataruri, cu imaginea nunții ? Dovada irefutabilă că nu putem porni decît de la o asemenea considerare a motivului o reprezintă, mai presus de alte posibile dovezi, structura de mic ansamblu *sui generis* a primei *Măiastre :* ne referim la acea colaborare a lucrării propriu-zise cu soclul ei în formă de stîlp, soclu în trupul căruia sculptorul a schițat — sugestie aproape ilizibilă — doi „fetuși“ ghemuiți unul într-altul, doi feți dezorientați, — cuplul încă în întuneric, ce își anunță venirea... Atunci cum rămîne cu pasărea-suflet ?

Mai întîi să înlăturăm o eroare în ce privește înțelesul expresiei. Pasărea-suflet nu este — cum se poate crede — imaginea transfigurată a mortului, nici sufletul celui mort ; ea reprezintă, în fapt, condiția trecerii sufletului în tărîmul morții : „Pasărea sufletului nu este atît *reprezentarea ideoplastică a mortului,* cît *imaginea vehiculului care transmigrează sufletul*“.* Așadar, „pasăre-suflet“ este im-

---

* Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1972, p. 117. De notat că Petru Comarnescu, vorbea sistematic — fără să asocieze, însă, ideile în sensul în care ne gîndim — de brâncușienele păsări în spațiu ca de niște anticipări ale rachetelor, ale vehiculelor cosmice ...

Scanned with OKEN Scanner

propriu zis ; etnologul citat utilizează expresia de *pasăre psihopompă*, mai potrivită.

O dată cu această corijare, aspectul ce se impune atenției este că amîndouă riturile de trecere — cel al inițierii ca și cel funerar — presupun deopotrivă *și cu rost izomorf* ideea păsării miraculoase, fie ea măiastră ori fie pasăre psihopompă. Rostul miraculoasei păsări este unul de înalt patronaj : acela de a trece tînărul ori mortul, prin grația ei, dintr-un tărîm în altul...

Dar trecerea în tărîmul nunții e un rit ce reclamă *moartea simbolică* a celui în cauză ...* La fel, ritul marii treceri, al trecerii în tărîmul morții, reclamă *nunta simbolică*, — și în viziunea lumii specifică așezărilor românești de tip patriarhal o reclamă statornic... Cum trebuie, atunci, să ne închipuim pasărea măiastră, cînd trecerea spre tărîmul nunții se face prin moarte ? Cum trebuie să ne-o închipuim pe cealaltă, cînd trecerea spre tărîmul morții se face prin nuntă ? Purtătoare a fătului supus morții simbolice, ori purtătoare a mortului supus nunții, oricum, mirifica pasăre își descoperă, aluziv, identitatea în cealaltă. Aluzia (resimțită ca tensiune vie) la o identitate a măiastrei și a păsării psihopompe ne apare încărcată de mari virtuți expresive : un „punct nodal" dintr-o axiologie a existenței formulate în termenii gîndirii mitice ...

Dacă *Măiastra* lui Brâncuși, pe o treaptă elevată a reprezentării sale sculpturale tinde, prin proiectele artistului, să pună sub semnul ei marea trecere, — mai poate faptul să contrarieze ? S-a petrecut „doar", cu încetul, o adîncire a semnificației sale, pe linia unor tipare stilistice ancestrale. Perfectată astfel, semnificația *Măiastrei* atinge zonele unei metafizici implicite.

Am văzut : inițial, motivul brâncușian al păsării miraculoase făcuse corp comun cu motivul cuplu-

---

* Nu o dată, în basm, Fătul cel Frumos moare ca să primească apoi, spălat cu apă moartă și apă vie, o nouă viață. *Moartea simbolică* se lasă identificată mai bine, ca aspect caracteristic al ritului, în practica efectivă a ceremonialului inițierii. Trimitem la un studiu mai recent : Louis-Vincent Thomas, *Mort symbolique et naissance initiatique*, în *Cahiers des religions africaines*, 7, 1970.

lui. Amîndouă motivele au urmat, apoi, separîndu-se, destine autonome. Dar — să observăm — destinele acestea, deși s-au ignorat unul pe altul, probează un remarcabil paralelism. Cuplul îmbrățișat, *Sărutul*, ajunge lucrare funerară, imagine a unui nupțiu în moarte. Ca *Pasăre în spațiu*, *Măiastra* își divulgă și ea vocația funerară. Astfel, motivele — transfigurate autonom prin evoluția fiecăruia în cadrul ciclului propriu — ajung să releve o nouă compatibilitate ; își răspund în plan superior. Oare nu apare, acum, ca legitimată, o eventuală reasociere a lor într-un alt orizont al semnificației, atins, pe căi proprii, de fiecare ? Desăvîrșirea de sine a *Măiastrei* pînă la formele avîntate ale *Păsării în spațiu*, a pregătit-o sublim pentru marea înfățișare de *Măiastră a nunții postume* ...

Am ținut, prin orientarea dată expunerii noastre, să înlăturăm impresia rupturii de planuri dintre primele versiuni ale motivului brâncușian al păsării și cele create mai tîrziu deoarece — socotim — abia prin acreditarea continuității de-a lungul întregului ciclu dovedim în mod corespunzător existența unei vocații funerare proprii motivului, o vocație *generică*. Ideea că potențiala menire funerară a motivului ar răsări *ex abrupto* din specificitatea versiunilor tîrzii, nu ne-a mulțumit. Discontinuitatea cultivată astfel împiedică exegeza să remarce determinarea unitară, prin stilul culturii noastre arhaice, a *întregului* ciclu. Nu doar *ivirea* motivului, însăși *devenirea* lui, *sensul mișcării* motivului — sens prin care *Pasărea Măiastră* își urmează chemarea tainică în rînduiala Marii Treceri — vădește un acord fundamental cu matricea stilistă. *Ivirea* și *devenirea* sînt una.

În sfîrșit, un al treilea și ultim exemplu întru dovedirea vocației sculpturilor brâncușiene, — vocație pe care *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana* o realizează în felul lor la Tg. Jiu (și de aici insistența noastră pe această temă) : *Cocoșul*.

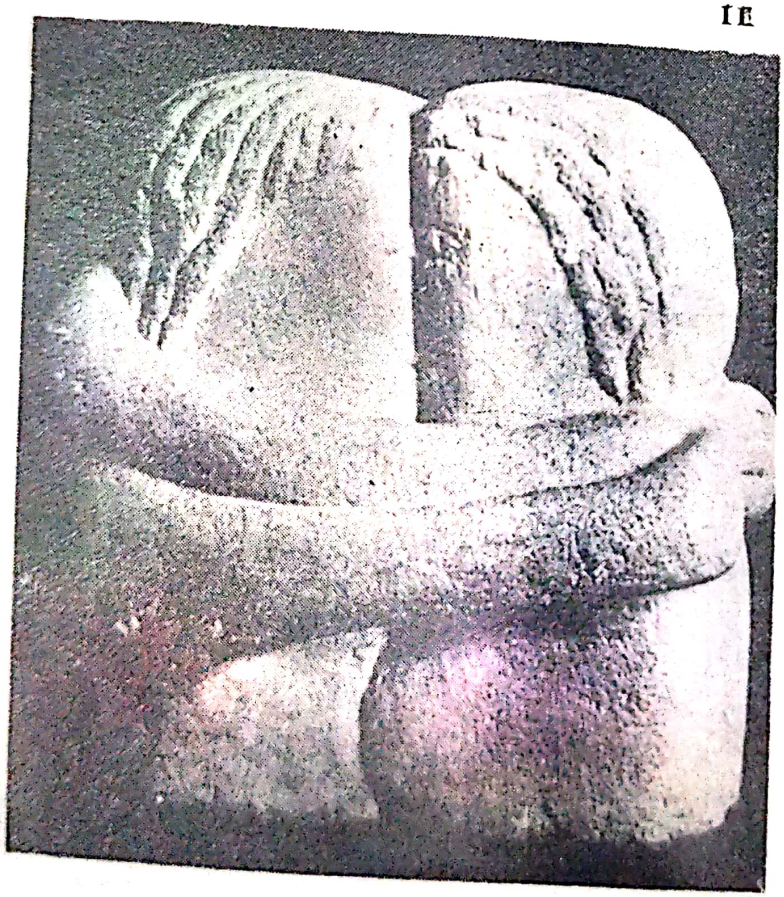
Trecem mai ușor, de astă dată, peste supozițiile privind gestația și geneza. Remarcăm, totuși, un punct de vedere : s-a scris (200) că motivul s-ar trage din impresia pe care ar fi produs-o asupra sculptorului dorința formulată de Socrate înainte de a muri. Filozoful antic ceruse discipolilor să i

Scanned with OKEN Scanner

9

10

11



Preludii ale compoziției SĂRUTUL **din cimitirul Montparnasse:** „desperecheata" CUMINȚENIE A PĂMÎNTULUI **(foto 9), perechea** „trunchiată" — SĂRUTUL **de la Craiova (foto 11), cuplul reprezentat în întregime, sub privegherea Măiastrei (foto 10).**

Scanned with OKEN Scanner

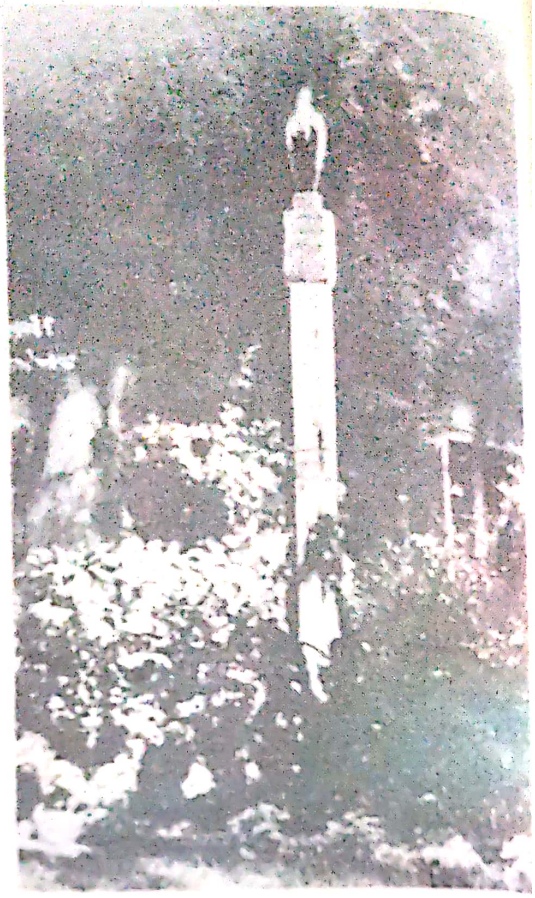
10

11

Preludii ale compoziției SĂRUTUL **din cimitirul Montparnasse:** „desperecheata" CUMINȚENIE A PĂMÎNTULUI **(foto 9), perechea** „trunchiată" — SĂRUTUL **de la Craiova (foto 11), cuplul reprezentat în întregime, sub privegherea Măiastrei (foto 10).**

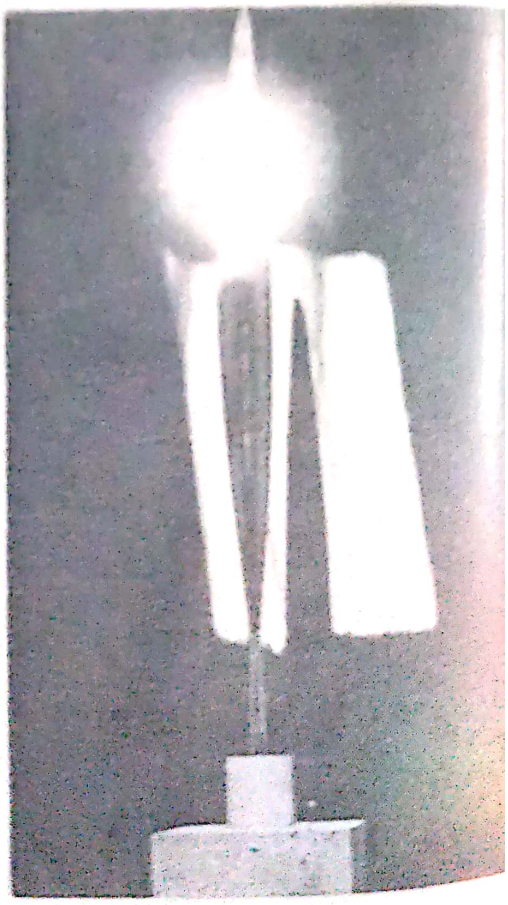
Scanned with OKEN Scanner

12



13

14

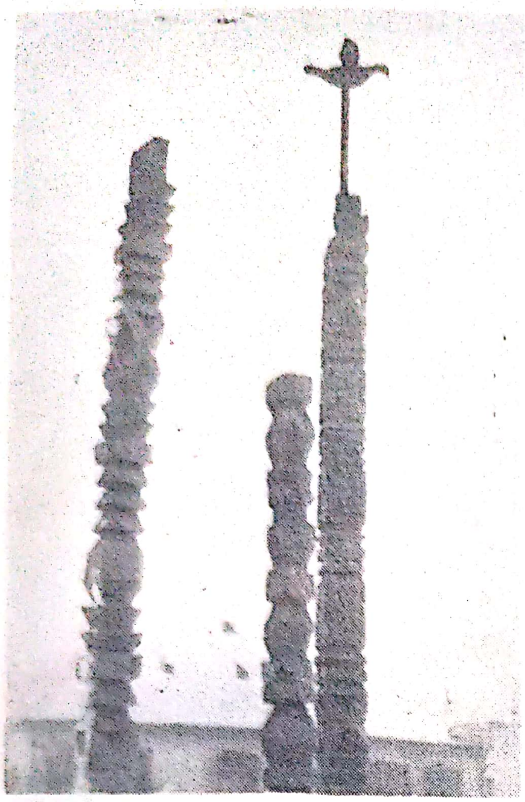


Există, produsă dinspre substraturile culturii noastre arhaice, o determinare ce solidarizează tematic „măiastrele" (sus) cu „păsările în văzduh" ulterioare (jos, fotografia artistului). Toate participă la devenirea aceluiași motiv plastic ca să dezvăluie și să împlinească în timp vocația lui întru semnificare.

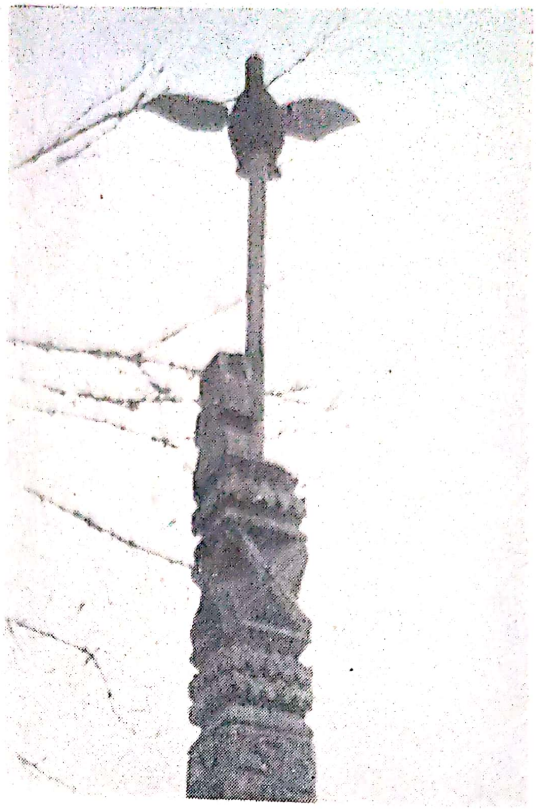
Scanned with OKEN Scanner

Există, produsă dinspre substraturile culturii noastre arhaice, o determinare ce solidarizează tematic „măiastrele“ (sus) cu „păsările în văzduh“ ulterioare (jos, fotografia artistului). Toate participă la devenirea aceluiași motiv plastic ca să dezvăluie și să împlinească în timp vocația lui întru semnificare.

Scanned with OKEN Scanner



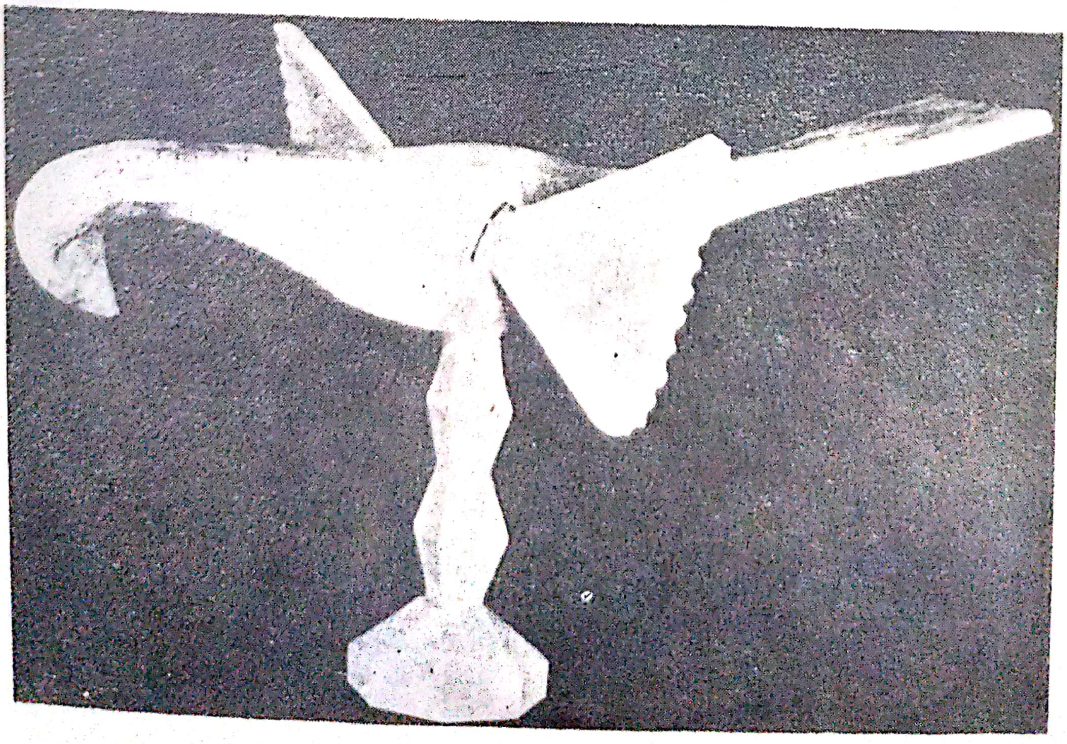
15

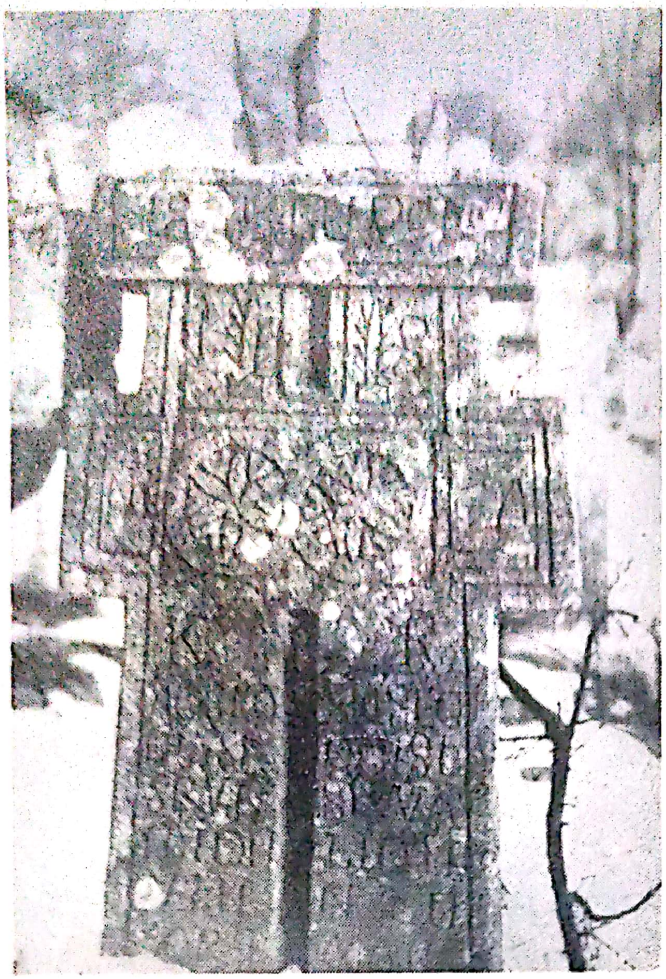


16

O PASĂRE **a Irinei Codreanu, ucenică și colaboratoare a marelui sculptor (jos) — copulă elocventă între brâncușiene „păsări în văzduh“ și „păsările-suflet“ țărănești (sus).**

17





18

1

Foto 18 : Cruci îngemănate — monument funerar țărănesc (secolul al 19-lea) exprimînd skeumorfic unitatea mai presus de moarte a unui cuplu : Gheorghe și Maria. În partea superioară — reprezentarea a doi brazi ce cresc alături...

Foto 19 : SĂRUTUL — monument funerar brâncușian (cimitirul Montparnasse, Paris ; fotografia artistului).

Scanned with OKEN Scanner

se ducă în numele său, drept jertfă lui Asklepios, un cocoș *. Ultima dorință a lui Socrate a fost mult comentată, cocoșul care se dăruia zeului medicinii părînd să semnifice mai ales speranța („*Gallo canente, spes redit*"), încrederea în reînnoirea eternă...

Chestionarele Hașdeu aplicate pe la 1884—1885 relevă că în satele României din vremea copilăriei lui Brâncuși se păstra încă vie tradiția ca la sărbătoarea Învierii să se aducă jerfă celor morți cocoși albi **. O descriere recentă făcută de un preot octogenar ne înlesnește să remarcăm modul cum cocoșii erau perfect integrați ritualului Învierii : „În noaptea Învierii femeile din sat, soțiile, surorile sau nepoatele celor căzuți departe, aduceau la biserică, la slujbă, cocoși. Cocoși mari, albi dintre cei mai mîndri și mai frumoși, care stăteau cuminți, în brațele lor, dormind ... Prezența cocoșilor devenea emoționantă într-un anume moment, cel mai important moment al slujbei, la miezul nopții, cînd corul începea să cînte, cînd cocoșii albi din brațele femeilor se trezeau unul cîte unul trîmbițînd ...". Un interpret dă de înțeles că Brâncuși s-a adăpat din apa misterioasă a ritualului, a cunoscut această tradiție de pomenire a morților (4 p. 81—83).

Oricum, fapt este că Aretia Tătărescu vedea, prin 1935, *Cocoșul* ca potrivit pomenirii morților de la Jiu, din 1916. Ea a și făcut sculptorului propunerea să-l înalțe în aer liber, pe cheltuiala Ligii femeilor din Gorj, ca ofrandă a lor adusă celor căzuți (31 ; 227 p. 152 ; 4 p. 32). Încă o dată, deci, la fel ca doctorul Marbe, ori ca poetul Fundoianu, cineva descoperea într-o lucrare brâncușiană tacite sensuri de monument funerar...

Dacă Brâncuși nu a dat curs dorinței celei ce-l chema să lucreze la Tg. Jiu e pentru că era acaparat de o altă soluție. După cum vom stabili în partea dedicată edificării efective a capodoperei, gîndul în numele căruia respingea ideea monumentalizării

---

* „— O, Kriton, lui Asklepios îi sîntem datori un cocoș, să i-l dați, să nu uitați.." (Platon, *Phaidon*)

** Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea. *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu*, Ed. Minerva, Buc., 1970, p. 290.

Cocoşului va deveni, amplificîndu-se, Ansamblul de azi... Şi *Cocoşul ?*

Destinul ulterior al motivului a evoluat, prin voinţa sculptorului, spre un rost de mare elocvenţă, asupra căruia ne-am oprit, cîndva, într-un eseu (244). În cei din urmă ani de creaţie, cînd a simţit că puterile îl lasă, Brâncuşi, solicitînd de-acum ajutorul discipolilor, s-a apucat să înalţe în ghips un şir întreg de cocoşi. E ultima înfăţişare pe care artistul a ţinut s-o dea atelierului său cerînd apoi să nu se mai clintească, pe totdeauna, nimic : un templu-atelier (Michel Ragon) ori un templu (Michel Seuphor) dominat de siluetele albe ale cocoşilor de ghips, clădite una după alta, în variante din ce în ce mai mari ; ultima atinge aproape cinci metri ... Bolnav, bătrînul sculptor a refuzat să se interneze în spital zicînd că îl aşteaptă pe bunul dumnezeu acolo, la el. S-a stins cu încetul în atelierul astfel primenit, între strigătele înalte ale *Cocoşilor* albi...

Reconstituit ca atare la Muzeul de artă modernă din Paris, Atelierul se revelează uneori privitorilor — lui Gilles Waldonne, de pildă — ca „un mormînt văruit în alb“ (apud 305). Vocaţia lui funerară ...

Ne apropiem de încheierea demonstraţiei noastre din acest capitol. Să revedem jaloanele :

A fost dat ca Brâncuşi, încă de la vîrsta candorii, să se pătrundă de rostul sculpturii în *ambianţa* aparte a cimitirelor, în preajma semnelor de mormînt.

El a ajuns să creeze o artă care *reflectă* tacit lecţia sobră a semnelor funerare (implicit riturile şi viziunea lumii corespunzătoare lor).

Uneori acest lucru poate fi dovedit prin urmărirea *genezei* motivelor sculpturale.

Alteori — şi cu atît mai categoric — prin dovedirea faptului că principalele sale motive plastice nu-şi ating măsura semnificaţiei decît căpătînd ori aspirînd vizibil să capete un rost funerar, de memento la porţile nefiinţei ; ceea ce am numit *vocaţia* lor.

Astfel, într-o epocă încărcată de numeroase derute, Brâncuşi restituie sculpturii ca artă, investind-o cu o nouă vigoare filozofică, *menirea ei originară*.

La baza genialului demers stau valorile *spiritualității arhaice românești* (integrabile, de altfel, în sfera largă a valorilor gîndirii simbolice ca formă a culturii umanității).

Dintre aceste valori, în mod deosebit interesează Comentariul viziunea transfiguratoare a morții în nuntă ; spre exprimarea *morții—nuntă* converg — am văzut — marile cicluri brâncușiene : al sărutului, al păsării.

Nunta ca formă necesară a Marii Treceri — rămîne să cercetăm — *rezumă, cumva, semnificația capodoperei...*

...„L-am văzut pe Brâncuși — rememorează Marcel Mihalovici — chiar în ajunul morții sale, era culcat într-unul din atelierele de jos, unde era și forja : lungit pe patul său, pîntecul îi era umflat, sărmanul, și ne aflam acolo împreună cu surorile Codreanu, și Istrati era de față, și deodată mi se adresează : „Cipică, tu cunoști surorile Codreanu, sînt foarte drăguțe, știi". Eu îi spun : „Sigur că da, iată-le, sînt aici !" Știți, era deja sfîrșitul. Și pe urmă, dintr-odată, supărat : „De ce faci curte Martei ? De ce ?" Îi răspund : „Dar e atît de frumoasă, Marta !". Marta fusese un fel de flirt al lui, foarte pur, o dansatoare elvețiană cu un păr blond minunat împletit în coade, căreia nu-i făcusem niciodată curte ..." (7 p. 253).

... „I se apropia sfîrșitul — își amintește Eugen Ionescu — cînd soția și fiica mea, care avea pe atunci unsprezece ani, s-au dus să-l vadă. Ședea în pat cu căciula pe cap și toiagul la îndemînă. Soția mea se emoționează ori de cîte ori își amintește de această ultimă întrevedere. Cînd Brâncuși o zări pe fiica mea, îl cuprinse o emoție adîncă și, jumătate în serios, jumătate în glumă, îi făcu o declarație de dragoste. Ce bine face că poartă părul lung ! Ce frumoși ochi are ! Venerabilul cu barba albă îi luă mîna într-a lui și-i spuse cu multă afecțiune : „Draga mea, ce mi-ai fost hărăzită, logodnica mea, te-am așteptat toată viața. Sînt fericit c-ai venit. După cum vezi, acum sînt foarte aproape de bunul nostru Dumnezeu — n-am decît să întind mîna și să-l prind". Apoi deschise o sticlă de șampanie pentru a sărbători logodna" (133)...

În pragul Marii Troceri, cel care, dăruit artei, nu se cătăcirise vreodată, căuta, după rînduială, să-și transforme plecarea în nuntă... Iată și ultimul elutec despre care se știe (139) că-l îngîna :

Cînta cucul lîngă noi
Și ne tabeam pe zăruri,
Să fi mărit amînăvi . . .

În pragul Marii Treceri, cel care, dăruit artei, nu se căsătorise vreodată, căuta, după rînduială, *să-și transforme plecarea în nuntă*... Iată și ultimul cîntec despre care se știe (139) că-l îngîna :

Cînta cucul lîngă noi
Și ne iubeam pe zăvoi,
Să fi murit amîndoi ...

EDIFICAREA

În preajma împlinirii a douăzeci de ani de la eroicele jertfe românești din primul război mondial, orășelul Tîrgu Jiu trăia intens cu amintirea morților săi gorjeni. Este aproape de necrezut cum o comunitate umană atît de mică, cu un venit modest și cu multe tare edilitare, putea să manifeste, în 1935 și anii imediat următori, nu mai puțin de șapte intenții diferite menite comemorării celor căzuți.

Prima privea ridicarea unei biserici. Intenția era veche : încă la 7 ianuarie 1922 se hotărîse zidirea ei pe locul bine plasat urbanistic al alteia datînd de la 1747, ajunsă neîncăpătoare. Se voia închinată „Eroilor jertfiți pe întinsul Țării spre a ne da o Românie întregită". Cei ce hotărau înălțarea „erau aproape toți oameni din care războiul mușcase, dar le ferise viața" *. Cum încasările merg încet iar, pe de altă parte, Comisiunea monumentelor istorice întîrzie să aprobe dărîmarea vechiului locaș, temelia noii biserici se pune abia la 8 septembrie 1927. Lucrările sistează curînd, ca urmare a crizelor economice din 1929 și 1933. Dar în iunie 1935, prin inițiativa Aretiei Tătărescu și cu ajutorul bănesc al Ligii naționale a femeilor gorjene, a cărei președintă era, lucrările sînt reluate după un nou proiect, mai impunător. Biserica va fi terminată în noiembrie 1936. Placa de la intrare menționează : „Începutu-s-a această sfîntă biserică în anul 1927

---

* Pr. Gr. Constantinescu, *Biserica „Sf. Apostoli" din Tg. Jiu*, în *Cuvîntul Gorjului*, 3, 1937.

pe locul celei vechi zidită în anul 1747, cu hramul Sf. Apostoli Petru și Pavel și întru pomenirea eroilor morți pentru întregirea neamului“...

Este biserica ce a iscat multe încurcături în rîndul interpreților lui Brâncuși datorită incidenței sale cu axul Ansamblului.

A doua intenție privea amenajarea podului de peste Jiu aflat pe locurile unde s-au purtat, în 1916, eroicele lupte de apărare a orașului. Și aceste amenajări s-au efectuat cu destulă greutate. Într-o ședință a Consiliului Comunal din 28 aprilie 1937 se precizează că Primăria menține dispozițiile luate prin încheierea nr. 86 din 21 iulie 1936 relative la efectuarea lucrărilor de construire a două platforme din beton armat la capătul podului de peste Jiu, pentru fixarea celor două tunuri obuziere alături de placa ce comemorează luptele din 14 octombrie 1916; lucrările au întîrziat „din lipsă de timp și de numerar“ * ...

Axul capodoperei lui Brâncuși, deschizîndu-și drum prin lunca Jiului, va atinge și el cu un capăt locul eroicelor lupte, în imediata vecinătate a podului; nimeni, însă, n-a integrat podul Ansamblului.

A treia intenție privea realizarea unui măreț Monument al eroilor gorjeni. Inițiatorii: colonelul D. Amzulescu, comandantul regimentului 18 Dorobanți — care luptase în prima parte a războiului cu regimentul Gorj — și locotenent-colonelul Șerban Leoveanu. În octombrie 1935, fu ales comitetul. ** Se deschide, pentru adunarea banilor necesari, o listă de subscripție publică. Ziarul local *Gorjanul* va însera multă vreme — uneori pe cîte cinci coloane — îndemnul: „Gorjeni de pretutindeni! Trimiteți contribuția voastră pentru Monumentul eroismului gorjan!“ Acțiunea trenează. Din relatarea unei ședințe a comitetului ținută patru ani mai tîrziu, la 28 octombrie 1939, aflăm stadiul lucrărilor: „Domnul colonel Leoveanu, președintele Comitetului, a pus în curent membrii cu mersul lucrărilor

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Dosar 142.

** *Un monument eroismului gorjenesc*, în *Gorjanul*, 42, 1935.

monumentului, a cărui execuție după cum se știe, este încredințată renumitului sculptor Al. Severin. Comitetul a luat cunoștință de adresa d-lui Severin prin care motivează întîrzierea executării monumentului, din pricina evenimentelor survenite între timp. Totuși, monumentul, care se toarnă în uzinele Malaxa, va fi gata în timpul iernii, iar în primăvară va fi montat pe sodul ce se construiește din piatră de Dobrița, în fața regimentului de artilerie, la ieșirea din parcul Eroilor" *. („parcul Eroilor" era cel în care strălucea, ridicată între timp, *Coloana* lui Brâncuși)...

Două tipuri de derute va provoca inițiativa Monumentului în rîndul comentatorilor Ansamblului ; aceasta datorită, pe de o parte, locului ales în vederea amplasării sale — și anume în punctul terminus dinspre răsărit al axului capodoperei brâncușiene —, iar pe de altă parte, datorită părăginirii și intrării în anonimat a intenției încă din faza lucrului la temelia de piatră. Astfel, s-a putut crede că tainica fundație, ca și piatra transportată acolo, ulterior spulberate, s-ar datora lui Brâncuși, deci ar fi trebuit să fie ocrotite ca niște sacre relicve dintr-un proiect nerealizat din cauza împrejurărilor, dar ideat, oricum, ca parte componentă a capodoperei. S-au propus în consecință — vom vedea — diferite formule recuperatoare... Alteori s-a crezut că locul destinat amplasării trădează o intenție polemică : cum construirea Monumentului eroismului gorjenesc începe tîrziu (în toamna anului 1939, deci la un an după terminarea *Coloanei,* se mai lucra încă la soclu) s-a presupus că ideea noului Monument s-a născut spontan ca replică ce trebuia dată *Coloanei,* în chiar imediata ei vecinătate. Într-adevăr, unii găseau creația lui Brâncuși surprinzătoare, nu tocmai potrivită scopului asumat, — același scop al comemorării morților de război ; de la un nou monument se putea aștepta o corijare a „năzdrăvăniei" brâncușiene. (Al. Severin, desigur, ar fi livrat inițiatorilor o sculptură figurativă convențională, probabil reprezentarea unui soldat (160 p.

---

* *Pentru cinstirea eroismului gorjenesc*, în *Gorjanul*, 5 noiembrie 1939.

105)... Realitatea este însă că intenţiile comitetului prezidat de Leoveanu datau cel puţin din septembrie 1935 *, iar locul destinat amplasării — în faţa cazărmilor regimentului de artilerie şi la ieşirea din parc, adică la o intersecţie de drumuri — se explică şi fără presupunerea vreunui mobil polemic. Un argument în plus : la festivităţile de inaugurare a Ansamblului realizat de Brâncuşi, festivităţi ce avură loc la 27 octombrie 1938, o cuvîntare care s-a referit cu multă căldură la creator a fost cea a colonelului Şerban Leoveanu ; el „elogiază pe marele artist Constantin Brâncuşi — fiul Gorjului nostru — care a cristalizat în piatră şi fier eroismul şi recunoştinţa" (307). E greu de crezut că una şi aceeaşi persoană îşi propusese ridicarea unei lucrări „în sîc" *Coloanei* (199).

A patra intenţie privea realizarea unui monument al Ecaterinei Teodoroiu, moartă eroic în acelaşi război. Conceperea lucrării fu încredinţată sculptoriţei Miliţa Petraşcu. În septembrie 1935 monumentul — în formă de sarcofag — era terminat...

Realizarea de la Tg. Jiu a Miliţei Petraşcu intervine în comentarea Ansamblului în mai multe chipuri, pomenim deocamdată unul :

Despre sarcofagul monumental executat de eleva sa de altădată Brâncuşi ar fi spus : „Îmi place că e făcut cu smerenie" (4 p. 29). Desigur, o lucrare funerară în memoria acelei fecioare moarte i s-ar fi potrivit, ca subiect. Există indicii că sculptorul, în anii următori, mai exact : în timpul definitivării *Porţii sărutului*, va mîngîi cu cuţitul în lemn modelul în mic al unei misterioase creaţii ; unui curios i-a spus, încifrat, că ar fi *Ecaterina a II-a ;* de bună seamă : *Ecaterina Teodoroiu* (186 p. 26)... Oricum, însă, opera Miliţei Petraşcu — ce premerge, la Tg. Jiu, realizării Ansamblului — a însemnat o adevărată testare prealabilă a gustului, a creat un necesar curent de opinie pregătind terenul titanicei desfăşurări creatoare a lui Brâncuşi. „Sar-

---

* *Un monument eroilor gorjeni*, în *Gorjanul*, 37, 1935.

cofagul" introduce o discontinuitate în șirul de monumente ale eroilor ridicate pe atunci în țară. Discuțiile în contradictoriu stîrnite la dezvelirea lui par să fi fost destul de aprinse de vreme ce presa locală simte nevoia să solicite părerea unor persoane cu autoritate. Astfel *Gorjanul* din 8 septembrie 1935 se folosește, întru apărarea lucrării, de numele lui C. Nicolaescu-Plopșor și înserează pe larg observațiile arhitectului G. M. Cantacuzino. Transcriem în bună parte punctul de vedere al celui din urmă, deoarece lărgește într-un mod deosebit de elocvent cadrul discuției oferindu-ne o adevărată panoramă asupra monumentelor eroilor specifice vremii : „Cînd sosesc la mine în Băilești, sînt întotdeauna dezagreabil surprins de soldatul de bronz care îmi cade parcă în capota mașinii, cu toate sforțările „Victoriei" de a-l reține... Cînd sînt primit de prietenii din Botoșani, la Jokey-Clubul din această localitate, nu pot sta mult timp pe balcon, căci din piață un erou de bronz ochește drept în mine cu insistență... La Bușteni pun piciorul pe accelerator, ori de cîte ori trebuie să trec prin fața „viteazului" care parcă mă așteaptă pentru a mă pocni cu o grenadă... Monumentul Infanteriei, care se face la București, e o viziune de apocalips, cu un grup întreg de mitraliere și puști, ațintite asupra nevinovatelor automobile care se plimbă idilic la șosea. Nici în Gara de Nord nu scapi de mitralieră, căci lîngă ieșire, mult timp, a stat un grup de eroi care ochiau și pe hamali și pe trecători... Nu am mai multă simpatie pentru eroii baletiști, care stau într-un picior, sunînd din goarnă și înțepînd cu baioneta un vrăjmaș imaginar. Nici jandarmul de bronz, așezat parcă să-ți trîntească o contravenție la intrarea unor sate nu mă bucură. Găsesc întreagă această pleiadă de monumente de un gust revoltător care compromite gloria noastră și este cu totul lipsit de decență" *. În același ton va vorbi curînd și Brâncuși, cu deosebirea — semnificativă — că sculptorul se arată revoltat mai ales de monumentele funerare *ridicate la sate :* „Am vizitat satele Olteniei pline de monumente funerare ale eroilor din răz-

---

* *O părere autorizată asupra monumentului Ecaterinei Teodoroiu*, în *Gorjanul*, 36, 1935.

boiul reîntregirii. Sus pe soclu, se găsește, invariabil, o cioară pe care o poți lua cu bunăvoință drept vultur. Ar trebui distruse cu securile sau cu dinamita (să nu mai rămînă nici o urmă !) cîrdurile de ciori-vulturi care urîțesc maiestatea satelor noastre" (226 p. 167)... Aprecierile lui G. M. Cantacuzino se încheiau astfel : „Eroismul și gloria au nevoie de liniște și gravitate pentru a fi pomenite. Singur monumentul Ecaterinei Teodoroiu din Tg. Jiu este la înălțimea epopeei noastre, întruchipînd și tradiția noastră latină și eroismul tăcut al țărănimii românești. ... Mă mir că s-a putut înfăptui această operă, care iese din clișeele uzuale și ... consacrate ... Mi se spune că un comitet de doamne a izbutit să învingă oficialele idei preconcepute. Nu s-ar putea ca acest comitet să cenzureze toate monumentele eroilor, care s-ar mai face ?"

Fapt este, Comitetul național al femeilor gorjene, după izbutirea primei experiențe, se decidea chiar în acea vreme să-și asume un risc și o răspundere încă mai mari : invitarea lui Brâncuși însuși — „reprezentant universal al curentului nou decadent", cum îl numea tot atunci ziarul *Gorjanul* (272) — la Tg. Jiu în scopul edificării unui monument colectiv al morților de la Jiu. Este o altă intenție pe linia comemorării eroilor, *a cincea*...

Lucrarea Miliței Petrașcu fusese o ripostă tacită la șirul monoton al monumentelor funerare ce proliferau prin orașele și tîrgurile României ; lucrarea lui Brâncuși va fi, prin excelență, o ripostă la monumentele de bronz și ciment răspîndite la sate — chipurile, pentru săteni — dar atît de sarbede în raport cu milenarele lor forme patriarhale de pomenire a morților.

A șasea intenție : Asociația învățătorilor din județul Gorj cere Primăriei orașului Tg. Jiu să i se repartizeze un loc în str. Dr. Angelescu nr. 2, în fața Căminului cultural, pentru ridicarea unui monument învățătorilor eroi gorjeni...*.

În sfîrșit, *a șaptea* intenție : *Monumentul viu al eroilor gorjeni*. Brâncuși plecase de la Tg. Jiu în grabă, în toamna anului 1938, fără să-și poată ve-

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Dos. 118 (Fond Primărie Dos. 153/1937).

dea înfăptuite toate planurile. Unele lucrări de amenajare dorite de sculptor vor continua, mai ales în parcul din lunca Jiului, chiar și după festivitatea inaugurării Ansamblului, ce avea să se consume o lună mai apoi, în lipsa creatorului ; alte lucrări, dorite probabil tot de artist ca potrivite parcului de sus, de la *Coloană,* vor fi menționate de Primărie ca „strict necesare a se executa în cursul exercițiului financiar 1938—1939" dar vor intra pe totdeauna în uitare...

Din istoria post-festum a capodoperei, evenimentul cel mai grăitor ni s-a părut inițiativa din primăvara imediat următoare. Se știe, *Coloana* se înalță în partea de răsărit a orașului, acolo unde, nu prea departe, se aflau cimitirele. Or, iată că în aprilie 1939 presa locală popularizează inițiativa de a se lega efectiv *Coloana* de cimitirul eroilor printr-o dumbravă de brazi. Dumbrava urma să formeze *Monumentul viu al eroilor gorjeni* * ... Sădirea ei se va încheia un an mai tîrziu.

Astfel, acea *Cale a sufletelor eroilor,* imaginată de Brâncuși, ce pornea de la *Masa tăcerii* ca să urce pînă în cel mai înalt punct al localității, la *Coloana fără sfîrșit,* se prelungea acum spre stînga, printr-o dumbravă memorială de brazi, pînă la cimitir. Rezervăm — dacă va mai fi nevoie — unui alt context comentarea acestei inițiative.

Asupra datei la care Brâncuși a fost invitat să elaboreze monumentul ce va deveni cea mai importantă creație a vieții sale există controverse. Toată corespondența purtată de Aretia Tătărescu cu sculptorul pe tema activității sale la Tg. Jiu a fost arsă ; au rămas — incerte — mărturiile. Așa, se pare că propunerea adresată lui Brâncuși i-a fost făcută mai întîi Miliței Petrașcu. „Am refuzat, gîndindu-mă dintr-odată la Brâncuși, la meritul prioritar că el era de fapt gorjan și că nimeni altul n-ar fi fost mai potrivit pentru înfăptuirea acestui vis artistic..." (297 p. 30). Aceasta s-ar fi întîmplat — rememorează Milița Petrașcu — „după inaugurarea monumentului din Tg. Jiu al Ecaterinei Teodoroiu", în

---

* *Monumentul viu al eroilor gorjeni,* în *Cuvîntul Gorjului,* 23 aprilie 1939.

1937 (297 p. 30) ; cu alt prilej sculptorița indică „vara anului 1936“ (4 p. 29). Sidney Geist crede că Aretia Tătărescu ar fi vorbit Miliței Petrașcu în 1935 (97) dar în acest caz „după inaugurarea monumentului nu poate să însemne decît intervalul septembrie-decembrie 1935. Or, există păstrată la Biblioteca Academiei R.S.R. o scrisoare a lui Brâncuși adresată Miliței Petrașcu din care se vede că încă înainte de februarie 1935 sculptorul acceptase în sinea lui invitația de a lucra la Tg. Jiu :

„Am primit scrisoarea D-tră cu multă plăcere și m-a bucurat foarte mult. Vă rog să mă iertați că vă răspund atît de tîrziu — fiindcă în loc de răspuns vroiam să vă fac o surpriză cu venirea mea însăși — și în același timp vroiam să văd dacă s-ar putea să fac o expoziție la București — însă în ultimul moment m-am îmbolnăvit și o sumă de încurcături m-au împiedicat în urmă să viu.

Acum sînt hotărît să viu în luna lui mai și nu vă pot spune cît de fericit aș fi să pot face ceva la noi în Țară.

Vă mulțumesc și de asemenea Doamnei Tătărăscu pentru privilegiul ce vrea să-mi dea — în prezent toate lucrurile începute de atîta vreme sînt pe sfîrșit și eu sînt ca un ucenic în ajunul de a deveni calfă — așa că propunerea nu putea să cadă mai bine...“ (28). Scrisoarea este din 11 februarie 1935.

Într-o agendă personală, răsfoită după zeci de ani, Ştefan Georgescu-Gorjan descoperă notată data unei vizite la Brâncuși, 7 ianuarie 1935, cînd sculptorul i-ar fi vorbit tînărului inginer de atunci despre proiectul pentru Tîrgu-Jiu ca despre un act asupra căruia se decisese ; propunerea făcută prin intermediul Miliței Petrașcu i-ar fi fost adresată artistului, după socotința lui Georgescu-Gorjan, „în primele zile ale anului 1935“ (107). Alții coboară și mai jos data în discuție indicînd anul 1934 (229 ; 225) sau chiar 1933 (186). Cei mai mulți însă (132 ; 40 ; 19 ; 107 ; 97 ; 160 p. 10) consemnează 1935.

Credem că trebuie să acceptăm drept moment declanșator al unei susținute meditații brâncușiene la tema lucrării comemorative cerute pentru Tg. Jiu iarna anilor 1934—1935. Dar anii hotărîtori ai edifi-

cării capodoperei vor fi 1937 și 1938. Perioada de după primirea invitației, 1935—1936, rămîne oarecum obscură : există mai puține urme materiale legate de proiectul brâncușian în curs de constituire, iar corespondența purtată atunci între inițiatoare și sculptor, după cum menționam, a fost arsă într-un moment de panică, mai înainte ca vreun exeget să o poată consulta ; o serie de prețioase amănunte referitoare la această perioadă aduce cercetarea lui Tretie Paleolog asupra istoricului realizării Ansamblului, deocamdată în manuscris.

Reconstituirea procesului intim *al genezei,* oricît de dificilă se anunță, este, totuși, demers posibil. Comentatorul are — și trebuie să exploateze, mai ales, — două generoase posibilități metodologice. Pe de o parte, deosebita elocvență a ceea ce am numit *perioada gestației capodoperei,* de care ne-am ocupat și asupra semnificației căreia, în contextul reconstituirii genezei, vom reveni. Pe de altă parte, elocvența *perioadei edificării efective,* în teren, a Ansamblului, în baza faptului că Brâncuși, în genere — și cu atît mai mult în cazul temerarei lucrări de la Tg. Jiu — atunci cînd realizează o operă nu îmbracă postura simplului executant al unui proiect gata definitivat dinainte, el creează dialogînd continuu, cu materialul supus cioplirii, cu spațiul pe care începe să-l locuiască lucrarea ; actul realizării unei lucrări nu e un simplu proces de obiectivare a gîndului, ci mai înainte de toate, cale, formă ideală a meditației creatoare. Iată de ce am numit acest capitol *Edificarea,* conținînd pe ambiguitatea proprie termenului : finalizare, dar și treptată lămurire de sine a creatorului asupra configurației propriului său edificiu...

Referitor la realizarea Ansamblului există o importantă situație confuză : adesea relatările martorilor ori ale comentatorilor sînt de așa manieră formulate încît nasc impresia că inițiatoarea, Aretia Tătărescu, ar fi voit de la bun început de la sculptor nu un monument în sensul obișnuit al cuvîntului, fie el oricît de măreț, ci un *ansamblu de lucrări,* Ansamblul însuși (107 ; 4 p. 29 ; 297 p. 31). Dacă în procesul de căutare a soluției pentru monumentul solicitat, ideea tripticului de la Tg. Jiu s-a născut deodată, într-o fulgurare de geniu a minții, ca intuiție

Scanned with OKEN Scanner

globală a *întregului*, perfectarea detaliilor urmînd după aceasta —, ori dacă, dimpotrivă, totul a pornit de la unul sau mai multe elemente de detaliu, ideea Ansamblului crescînd treptat ca structură semnificantă ce va absorbi sub formă de simplă *parte* a sa elementul inițial, camuflîndu-i astfel calitatea lui de factor declanșator al invenției artistice, — iată o chestiune. Psihologia creației admite putința amblor forme de inventivitate artistică.

Cercetate, faptele impun să afirmăm că geneza lucrării brâncușiene de la Tg. Jiu este de al doilea tip. Mărturiile, pe de o parte, ca și studiul atent al edificării capodoperei (posibil prin stabilirea cronologiei activităților din acei ani), pe de altă parte, converg și conlucrează în sensul acestei teze.

Ansamblul de la Tg. Jiu, această lucrare considerată astăzi drept „singura sculptură a timpurilor moderne care poate fi comparată cu marile monumente ale Egiptului, ale Greciei sau ale Renașterii" — cum se exprimă William Tucker (apud 21) — își *are punctul de pornire în intenția ridicării unei Coloane...* A releva în ce mod ideea ridicării unei coloane la Tg. Jiu a atras după sine *cu necesitate* adăogarea *Mesei* și *Porții*, totul evoluînd astfel, din aproape în aproape, spre configurarea unei ample sintaxe artistic-este semnificante, — iată un generos drum al exegezei. Deocamdată, însă, să întărim prima afirmație, de o deosebită greutate în comentarea Ansamblului : anume că forma primară, *in nuce* a capodoperei lui Brâncuși rezidă în intenția înălțării unei coloane de pomenire.

Mărturia principală, care, din fericire, există compensînd cît de cît documentele ce s-au distrus — aparține Aretiei Tătărescu ; prețioasa relație scrisă se află în păstrarea lui V. G. Paleolog, ce o utilizează pe larg într-un articol, după care citățm : „La începutul începutului, și Brâncuși și Comitetul nu intenționau să ridice decît un singur «monument». În ședința hotărîtoare a Comitetului, cu o voce blîndă și în contrast cu ieșirea lui violentă (care uluise comitetul), Brâncuși spune, după ce desfășoară o fotografie : «— Am hotărît la Paris ca monumentul să fie o coloană fără sfîrșit. Iat-o !» Ochii celor prezenți — continuă relatarea Aretiei Tătă-

rescu — privesc uimiți fotografia care pentru ei nu reprezenta decît un stîlp țărănesc" (189)...

Că Brâncuși voia cu tot dinadinsul să materializeze motivul Coloanei — și nu indiferent care dintre temele fundamentale ale sculpturii sale, cum insinuiază un critic (238) — o dovedește opoziția sa la propunerea inițială, făcută lui de Aretia Tătărescu, ca monumentul să reproducă *Cocoșul*: „Cred că în mintea mamei era altceva, ar fi dorit mai curînd *Cocoșul*" — rememorează Sanda Tătărescu, fiica inițiatoarei (4 p. 32). Brâncuși ar fi răspuns: „Prefer *Columna infinită* ca o coloană a pomenirii morților" (227 p. 152). E o replică esențială în interpretarea sensului *Coloanei* ideate pentru Tg. Jiu, elementul din care se va dezvolta gîndul întregului Ansamblu... Diferite coloane fără sfîrșit preexistau de lungă vreme în creația sculptorului, niciodată însă artistul nu vorbise tranșant ca acum despre un rost funerar al motivului...

Constantin Ionașcu (132), Barbu Brezianu (31), Mircea Deac (71), V. G. Paleolog (189 ; 202) ; Paul Anghel (4 p. 36), Ion Mocioi (160 p. 12) și încă alții observă cu toții că forma incipientă a capodoperei brâncușiene rezidă în gîndul unei coloane. Din păcate, însă, desemnarea repetată a formei originare a Ansamblului, „piesa-cheie" a lui — cum o numește Sanda Tătărescu (4 p. 32) —, s-a făcut prin ignorarea remarcabilei valori pe care o poate căpăta această observație privită din perspectiva genezei întregii creații artistice de la Tg. Jiu, geneză înțeleasă ca mod de construire a unei semnificații... Abia dacă găsim undeva o remarcă de tipul : „Cînd, în 1937, Brâncuși a primit comanda pentru monumentul de la Tg. Jiu, el a amplificat *Coloana* din 1918 (care ar fi fost cioplită cu gîndul la cei morți în război — I.P.), adăogîndu-i *Masa tăcerii*, un semn al tradiției spiritului de familie și sentimentului pașnic al poporului nostru, și *Poarta sărutului*, un arc de triumf" (71). Dar *în ce sens*, adică *cum* să înțelegem că s-a produs, pe linia procesului de geneză artistică, acest „adaos" ?

Să marcăm faptul brut : o *Coloană* la început, și gruparea *Masă-Poartă-Coloană*, în cele din urmă... Chiar dacă ar fi să subscriem părerii conform căreia gruparea *Masă-Poartă-Coloană* nu reprezintă

dezvoltarea ultimă pe care Brâncuși, o dată pornit, ar fi putut s-o imprime capodoperei, rămînem, oricum, în posesia a două importante *momente* din desfășurarea imaginației creatoare a sculptorului, două puncte care, oricum, definesc o dreaptă, un *sens al amplificării* creației. Întrucît vom reuși să dezvăluim ce ar putea să însemne trecerea de la ideea înălțării unei *Coloane* la ideea sintaxei *Masă-Poartă-Coloană*, ne vom construi implicit putința de a gîndi opera de la Tg. Jiu dincolo de ceea ce s-a făcut, în devenirea ei probabilă, — chiar dacă, practic, nici artistul nu resimțea decît ca pe o simplă posibilitate abstractă (frumoasă și „completînd" opera mai mult așa, ca virtualitate) o formă și mai amplă a lucrării crescînd în virtutea legilor ei proprii, declanșate.

Ceea ce conferă un bun grad de siguranță încercării de a ne apropia de semnificația Ansamblului prin reconstituirea genezei, este reliefarea unui alt *moment* — determinabil cu certitudine — al acestei geneze, un moment intermediar celor două deja consemnate : între forma primară, de *Coloană* și forma de triptic, *Masă-Poartă-Coloană*, proiectul capodoperei brâncușiene a cunoscut o vreme ipostaza deosebit de grăitoare a tandemului *Coloană-Poartă*. Faptul îl confirmă atît unele mărturii cît și documentele de arhivă. Astfel, căutînd să fixeze, în raport cu gîndul inițial al unei *Coloane*, ipostaza următoare a monumentului pentru Tg. Jiu, Aretia Tătărescu scrie : „Proiectul definitiv al *Coloanei Nesfîrșite* nu este gata. S-ar părea că în viziunea artistică a lui Brâncuși se înfiripează un gînd mai larg. A fost un moment hotărîtor în evoluția operei brâncușiene cînd el se hotărî să execute un monument — un *Portal de piatră*. Tot atunci el decide ca acest portal să fie legat de coloană printr-o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de *Calea Sufletelor Eroilor*. Prietenii lui simt măreția și sumele necesare unei duble lucrări sînt spontan adunate" (apud 189). Înțelegerea dintre Brâncuși și Liga națională a femeilor gorjene, în baza căreia el începu efectiv lucrul, aceasta a fost : „O dublă lucrare" și nu o simplă *Coloană*, cum anunțase la început, nici tripla îngemănare de mai tîrziu *Coloană-Poartă-Masă;* o cuplare de „entități", așadar, *Coloană + Poartă*, în

genul celor de atîtea ori imaginate de artist în planul elevat (*cel de al doilea plan*, cum l-am numit) al căutării formei de expresie plastică... Documentele Primăriei Tg. Jiu se vor referi și ele un timp, doar la două lucrări : „proiectul în întregime", descris și avut în vedere bunăoară prin încheierea nr. 108 la ședința consiliului comunal din 13 septembrie 1937, consta dintr-o Cale a eroilor ce trebuia să treacă pe sub portal ca să sfîrșească la Coloană *. În însăși scrisoarea prin care Liga națională a femeilor gorjene aduce la cunoștința primarului că „a hotărît să dăruiască orașului o coloană și un portal de piatră, opere ale marelui sculptor Brâncuși, care în chipul acesta aduce un prinos de recunoștință județului său natal", — proiectul nu arăta altfel. Iată descrierea a ceea ce se preconiza, în forma conservată prin scrisoarea de donațiune, înregistrată la Primărie cu nr. 6330 din 20 octombrie 1937 (menționăm că la acea dată lucrările erau în toi ; ele vor mai dura un an de zile, donarea propriu-zisă a Ansamblului înfăptuit se va face în octombrie 1938, la acea festivitate a inaugurării la care Brâncuși nu va mai fi de față) : „Dorința Ligii este ca donațiunea să aibă următoarea destinație : Crearea unei străzi care să poarte numele Calea Eroilor, cale care va porni din preajma Jiului... Această stradă este de mult prevăzută în planul de sistematizare a orașului, ea nu s-a putut realiza din lipsă de fonduri. Pentru plata acestor exproprieri Liga vă pune la dispoziție suma de 750 000. La începutul acestei căi se va așeza portalul sus numit, iar pe promontoriul ei lîngă cazărmi, se va ridica coloana recunoștinței, legîndu-se astfel amintirea locurilor pentru care au luptat Eroii gorjeni, cu ideea recunoștinței fără de sfîrșit simbolizată prin coloană" **.

Coloana, ca formă originară a capodoperei, este o *entitate* sculpturală. Gruparea *Coloana+Poarta* este ipostaza originară de *ansamblu* a monumentului preconizat. Această primă ipostază de ansamblu semnificant mediază ca o adevărată cheie a interpretării

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Dos. 142 (Fond Primărie, Dos. 1937).

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 141/1937.

între ideea inițială a monumentului ca entitate și ideea complexă, de la sfîrșit, a unei triple contextări — *Coloana+Poarta+Masa* —, o întreprindere de o amploare fără precedent în rîndul formelor de expresie brâncușiene efectiv realizate. Căci din intenția templului pentru Indore a rămas doar umbra unui vis...

E timpul să recompunem acum (nu fără „tăieturi" cerute de economia montajului) filmul *realizării* Ansamblului, cronologia lucrărilor de la Tg. Jiu, așa cum am reușit s-o stabilim și pe care se întemeiază analiza noastră (nesatisfăcută de spontaneitatea raportului de consum estetic). Această cronologie căreia îi acordăm o atenție de tipul celei acordate, în orice analiză critică, argumentelor cruciale, vine să îndrepte inexactități de circulație atît internă cît și internațională care, pînă acum, au îngreunat destul valorificarea exegetică pe măsură a celei mai importante creații brâncușiene. Un critic, bunăoară (69 p. 42), scrie producînd mai multe erori deodată : „Întîi a fost terminată *Poarta sărutului* — în toamna lui 1937 — și cele două bănci laterale de piatră, apoi mesele și coloana". Asemenea afirmații se repercutează cel puțin deconcertant asupra interpretării capodoperei, cîtă vreme credem într-o relație între semnificația unei lucrări de artă și geneza ei.

Realizarea Coloanei îl acaparează pe sculptor de îndată ce sosește de la Paris, în iunie (93 p. 119 ; 189 ; 4 p. 30) ori poate chiar în iulie 1937 (170 ; 160 p. 41). O fotografie care s-a păstrat (170) ni-l arată proaspăt găzduit în cula Aretiei Tătărescu din satul Poiana Gorjului, la jumătate de oră cu mașina de Tg. Jiu ; surîzînd, sculptorul s-a alăturat o clipă unui grup de doamne luîndu-și în grabă o haină neagră peste pontalonii de lucru... Aici, la Poiana, avură loc întîlnirile sale cu Comitetul Ligii care îl invitase (189) dar nu aici fu stabilită — cum s-a scris (170) — formula definitivă a *Coloanei*. În satul Poiana Brâncuși nu a stat „din iulie pînă la sfîrșitul lui octombrie 1937" (170), ci mult mai puțin, în acea vară împărțindu-se între Poiana, Tg. Jiu și Petroșani.

La Tg. Jiu îl vedem cercetînd cu atenție locurile amplasării operei. O altă fotografie, făcută anume

în prezența lui Brâncuși de tînărul inginer ce urma să ridice coloana, reține, semnificativ, „spațiul" Tîrgului de fîn, absolut pustiu (101). Sculptorul face și el fotografii, schițînd apoi, pe una, o coloană și pomii ce trebuiau s-o acompanieze (186 p. 14), în maniera tipică a fotografiilor sale de studiu. La sfîrșitul lui iulie (107 ; 101 ; 106 ; 95 p. 122), deci îndată după aceasta, pleacă la Petroșani, în casa inginerului (Ștefan Georgescu-Gorjan) unde va consacra o lună încheiată prefigurării *Coloanei* la proporțiile ei de azi ; la Petroșani erau atelierele ce urmau să toarne elementele Coloanei *.

Se vede, inginerul lipsit de experiență și suficient curaj, a influențat avîntatele planuri brâncușiene. După cum vom dovedi, sculptorul venise la Tg. Jiu cu gînd să facă o Coloană de două ori mai înaltă decît cea efectiv realizată ulterior. Consultat în chestiunea rezistenței materialelor, Ștefan Georgescu-Gorjan pare să fi recomandat artistului, ca rezonabilă tehnicește, o înălțime mult diminuată (186 p. 16). Așa se face că Brâncuși se apucă, la începutul lui august (106) să caute silueta ideală a „stîlpului său țărănesc" pentru o înălțime de maximum 30 de metri.

O dată stabilite proporțiile, retras într-o cameră a Atelierelor din Petroșani, sculptorul realizează cu ajutorul unui dulgher un model brut de lemn de tei a „mărgelei" Coloanei, ce trebuia apoi finisat pînă la forma după care să se poată face turnarea (107). Modelul brut al elementelor *Coloanei* — a cărui imagine s-a păstrat și a fost reprodusă ** — prezintă o curbură a muchiilor deosebit de accentuată. Cu barda în mînă și spunînd meșterilor nerăbdători că face un „lucru secret", Brâncuși a căutat zile în șir curbura definitivă a „mărgelelor" sale.

Asupra acestei perioade a muncii artistului au rămas consemnările pline de farmec ale celor ce l-au ajutat (102 ; 4 p. 40—51). „... Trece o zi, trec două — lucru, nimic ! Trec și mai multe zile, cînd

---

* În monografia sa dedicată sculptorului, Ionel Jianu vorbește, greșit de turnătoria din Turda (140 p. 57), eroare pe care o reia și Mircea Eliade în piesa de teatru *Coloana fără sfîrșit*.

** Vezi *Ramuri*, 4, 1965, și *Arta plastică*, 2, 1965.

intru în cameră îl întreb pe dulgher : «Ce faci Oancea ?» «Ascut o bardă și-l ajut pe domnu' — tot pune faostene, unu' peste altu' și verifică barda să taie bine». «Dar nu știi ce vrea să facă ?» «Nu știu, nu-mi spune, tot alta spune !» Peste vreo opt zile, domnul inginer Georgescu mă chiamă și mă face de două parale, că nu mă interesez etc., etc. «Domnule inginer, în fiecare zi sînt (acolo) de două-trei ori și văd că nu se mișcă nimic. Dar nici nu știu ce vrea să facă domnul Brâncuși. Eu nu știu, Oancea nu știe, dar, pe cum văd eu, nici domnul Brâncuși nu știe ce vrea să facă !» (102). „M-am lămurit eu pînă la urmă că domnu' Brâncuși pregătea schița la fața locului“ (4 p. 43)...

Contrar celor relatate de Ștefan Georgescu-Gorjan (107), există dubii că sculptorul — care la 2 septembrie era deja în tren spre Paris, chemat de unele chestiuni legate de proiectata realizare a mausoleului din India — ar fi avut vreme să termine finisarea modelului în lemn (160 p. 74). Oricum, însă, sigur este că drept urmare a lungilor zile de meditație în preajma „mărgelei“ de lemn, sculptorul dădu, în sfîrșit, atelierelor o schiță limpede după care s-a putut executa mai apoi turnarea elementelor (102). Dubiile amintite privesc mai ales tratarea suprafețelor : inginerul constructor susține că Brâncuși ar fi șlefuit el însuși modelul în lemn pînă la imprimarea unei netezimi perfecte (107), or, se crede că artistul prefigura o suprafață mai puțin netedă. Argumentul în acest ultim sens : după plecarea din Petroșani și după ce se întîlnește, la 1 septembrie, cu Aretia Tătărescu (probabil tot la Poiana) sculptorul scrie, a doua zi, „din tren“ : „Modelul sper că s-a terminat bine și că lucrul avansează. Mie mi-e peste putință să mă mai opresc să-l văd. Doamna Tătărescu ar vrea ca fonta să nu fie prea netedă și roagă să-i dai de veste îndată ce o fi un element făcut, ca să vie să-l vadă“ (20)... Nu e tocmai un argument ; dacă sculptorul intervine prin scrisoare menționînd dorința Aretiei Tătărescu, înseamnă că instrucțiunile sale, poate și modelul realizat (măcar pe o față ori două a lui) prevedeau netezimea ; apoi, să observăm, el nu impune constructorului acest punct de vedere al inițiatoarei, ci numai îl previne... Fermă a fost telegrama tri-

misă lui Gorjan de la Paris, 18 de zile mai apoi: „Trebuie ca metalizarea să fie galbenă. Ați turnat elemente ?“ (apud 101). În intenția unei metalizări galbene am putea vedea — orientîndu-ne după întreaga creație brâncușiană, după bronzurile sale strălucitoare — un indiciu că în imaginația sculptorului persistă mai de grabă dorința unei coloane cu suprafețe polisate. Natura mai aspră a lemnului, de la care se pornise, nu avea de ce să fie transpusă forțat în metal căci, oricum, *Coloana* prelua și avea să amintească avîntarea spre cer a plantelor.

S-a scris (160 p. 41 și 75) că artistul ar fi revenit în țară îndată după trimiterea telegramei, invocîndu-se drept dovadă faptul că începînd cu 27 septembrie, la primăria orașului Tg. Jiu, purced să circule formele necesare tăierii copacilor și deschiderii unei alei prin lunca Jiului, pînă la dig *. (Stabilirea exactă a datei revenirii sculptorului are importanță mai ales pentru fixarea în timp a monumentelor lucrului la *Poarta sărutului* și la *Masă*). Dar Brâncuși ceruse încă din vară — după cum am văzut — deschiderea acestei alei. Ne pare mai plauzibil să reținem drept dată a revenirii în țară a sculptorului sfîrșitul lunii octombrie — începutul lunii noiembrie (106 ; 107 ; 93 p. 123) din mai multe motive : Pe de o parte, deoarece proiectul existent referitor la amenajarea aleei, avut în vedere pînă atunci — și care aparținea arhitectului peisagist Rebhuhn —, ca și devizul aprobat al lucrărilor de amenajare, suportă la 2 noiembrie o importantă modificare, determinată în special de indicația de a se realiza o platformă la capătul aleei * : viitorul loc al *Mesei tăcerii*... E, după noi, un semn mai sigur decît celălalt al revenirii lui Brâncuși la Tg. Jiu... Pe de altă parte, dacă am accepta că Brâncuși s-a întors la sfîrșitul lui septembrie, ne încurcă o scrisoare a lui, trimisă tot de la Paris, la 15 octombrie, ce dovedește că artistul aștepta de multă vreme acolo întîlnirea cu maharadjahul Olcar, în vederea călătoriei în India : „...de altfel, eu credeam să fiu acolo de la 15 octombrie, dar am întîrziat așteptînd pe A. S. Maharadjahul, care și-a

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 120/1937.

amînat venirea la Paris în două rînduri ; acum e vorba să ne întîlnim la 19 curent. . ." (106). Exclus ca artistul să fi sosit la Tg. Jiu și să fi reușit să se întoarcă la Paris mai înainte de 15 octombrie. De altfel, un document fotografic (107) ni-l înfățișează pe sculptorul — ce revenise la Tg. Jiu — în preajma *Coloanei* în construcție : Brâncuși se îndreaptă spre schelă ; pe axul central de oțel al *Coloanei* apar deja trase două elemente romboidale din fontă. Or, abia spre sfîrșitul lui octombrie se încheia la Petroșani turnarea și asamblarea de probă, pe orizontală, a elementelor *Coloanei* (107) ; fotografia nu poate fi decît de la sfîrșitul lui octombrie, începutul lui noiembrie, deci Brâncuși a venit în țară, în acea toamnă, după 19 octombrie.

Trecem peste cele ce s-au petrecut, pe linia realizării *Coloanei*, în intervalul de timp cît artistul a lipsit din țară ; asupra operațiilor efectuate de constructori în septembrie-octombrie există detaliate consemnări (107 ; 102 ; 101 ; 298 ; 4 p. 36—51 ; 160 p. 76). Ne ispitește să pomenim, pentru frumusețea intrinsecă de secvență cinematografică — mai ales că mereu se vorbește, și am vorbit și noi (250), despre un dezirabil film artistic Brâncuși — doar amănuntul strămutării „mărgelelor" de la Petroșani la Tg. Jiu (nu știm cît de autentic, dar absolut demn de preluat în forma convenției artistice) : „Zeci de care cu cîte 4 perechi de boi, venite din Gorj, au transportat pe dificilul defileu al Jiului toate elementele coloanei" (298)*. . . De acum nu mai erau de îndeplinit decît aspectele tehnice. Nu trebuie să se exagereze — cum s-a întîmplat — cu supoziția

---

* Ne închipuim fără voie această secvență : Sfîrșit de octombrie. Șirul de care se încrucișează pe drumul îngust cu un grup mohorît de feciori care coboară pe umeri din munte, după datină, un brad verde, de mort. Întregul convoi oprește, cuprins de tăcere, lăsînd să iasă în întîmpinarea feciorilor fetele satului, datoare să însoțească cu cîntece aducerea bradului. . . Această secvență — în relație filmică cu popasul lui Brâncuși la mormîntul de la Hobița al fratelui său Dumitru (52), ca și cu dorința — exprimată de sculptor în timpul zilelor de meditație la forma definitivă a Coloanei pentru Tîrgu Jiu — de a merge pînă în satele de cruceri de pe Olteț, lîngă Oboga (227 p. 182). . .

că văzînd-o pe parcursul înălțării, sculptorul ar fi dorit ca lucrarea sa să arate puțin altfel (160 p. 75); în definitiv, întreaga creație brâncușiană e o revenire continuă, de-a lungul a zeci de ani, asupra acelorași motive, ceea ce nu poate conduce la ideea că dintr-un ciclu — uneori de zeci de variante — ultima le-ar devaloriza plastic pe celelalte și ar fi ea însăși compromisă de posibilitatea imaginării unei noi variante... Iată de ce, după revenirea în țară, adică în cursul toamnei anului 1937 pe Brâncuși îl vom găsi lucrînd și meditînd mai ales în parcul de pe malul Jiului, acolo unde se deschisese recent aleea. În cadrul muncii de edificare a Ansamblului se produce, astfel, o strămutare de accent.

Coloana își va arăta silueta, întregită pînă la ultimul element, în noiembrie (101). Probabil, artistul, presat de apropiata călătorie în India, a așteptat s-o poată vedea avîntîndu-se întreagă în cer, poate a și văzut-o. În decembrie, în sfîrșit, era în India...

E de presupus că iarna 1937—1938 Coloana a petrecut-o învelită în schelă; urma, doar, să fie suflată cu alamă. Metalizarea s-a efectuat abia în vară anului 1938, mai exact în iintervalul 20 iunie—25 iulie *. (Brâncuși era la Tg. Jiu, venise „înainte de Rusalii"). Îndată după aceasta, cea mai înaltă lucrare de artă modernă fu dezbrăcată de schelă, iar materialul rezultat, predat de antreprenorul Di Bernardo șefului serviciului tehnic al primăriei, Ioan Vintilă, la 3 august *. Printr-o adresă ce încheie, parcă, demersurile legate de realizarea *Coloanei*, primăria orașului cere uzinelor „Dura" din Timișoara „4 bucăți reflectoare pentru iluminatul Monumentului Eroilor la 30 metri înălțime" ... **.

Dacă realizarea *Coloanei* aparține mai ales anului 1937, *Poarta sărutului* relevă o edificare ce se împarte mai echilibrat între anii 1937 și 1938. În legătură cu fixarea în timp a procesului de înfăptuire a *Porții* de la Tg. Jiu, s-au acumulat referințe foarte contradictorii; în esență, multe dintre ele

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond. Primărie, Dos. 116, 1938.

** Vezi Arhivele Statului Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 116, 1938.

presupun, în diferite chipuri, o începere (204 ; 186 p. 11), o desfășurare (93 p. 119 ; 160 p. 41) ori o încheiere (69 p. 42 ; 31 ; 303 p. 151) mai timpurie decît în realitate a lucrărilor. Principalele cauze ale acestei accelerări artificiale sînt :

— Un anume echivoc produs de scrisoarea către primăria Tg. Jiu prin care Liga națională a femeilor române din Gorj *anunță*, la 20 octombrie 1937, hotărîrea ei de a dona orașului „o coloană și un portal de piatră, opere ale marelui sculptor Brâncuși“ *. Această *anunțare* nu e legată, însă, de vreun stadiu deosebit în edificarea Ansamblului (160 p. 41), ci de ziua aniversării, în fiecare an, a luptelor eroice din 14 octombrie 1916 : ele se comemorau, după reforma calendarului, la 27 octombrie. *Predarea efectivă* va avea loc tot la 27 octombrie, dar un an mai apoi (61 ; 11)...

— Un anume echivoc produs de articolul Claudiei Milian dedicat *Porții sărutului*, apărut în *Gorjanul* din 8 noiembrie 1937 ; articolul apărea însoțit de o fotografie, dar una care nu reprezintă — cum s-a crezut — „un prim-plan al *Porții sărutului*“, ci pur și simplu macheta lucrării, chiar dacă sub reproducere scrie „Portalul de piatră din parcul orașului Tg. Jiu“ (158) ; deci nu „confirmă faptul că în anul 1937 *Poarta sărutului* și *Coloana* erau isprăvite“ (31), ci mai de grabă e un indiciu în sens contrar ; la fel, cade și afirmația aceluiași critic conform căreia în toamna anului 1937 Brâncuși revine în țară „pentru a lua parte la inaugurarea *Portalului de piatră* (303 p. 36).

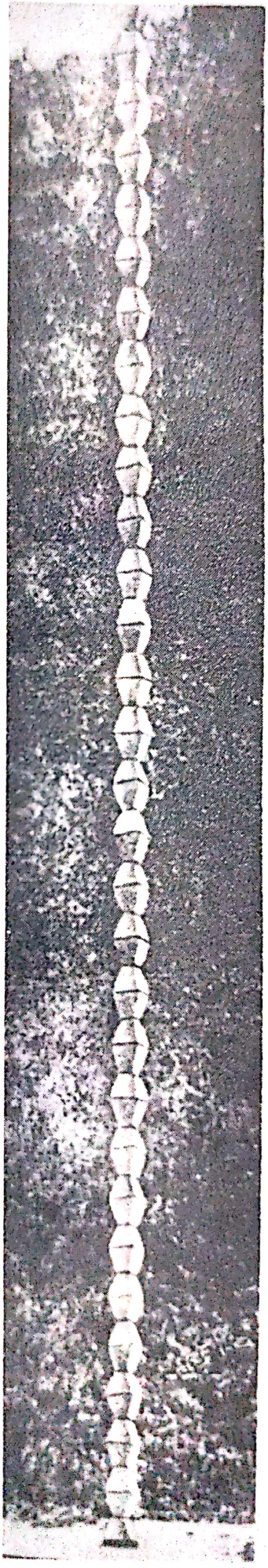
— Un anume echivoc produs de o dublă dar neidentică menționare de către Brâncuși a perioadei de concepere a *Porții*. Se crede că pe două fotografii cedate de sculptor pentru volumele ce i le consacrau David Lewis (147) și Christian Zervos (302), însuși artistul ar fi datat realizarea *Porții sărutului* 1935—1937 și, respectiv, 1935—1938. Nepotrivirea, Barbu Brezianu o interpretează în favoarea anului 1937 susținînd că Brâncuși „include data concepției lucrării (1935) și data realizării ei (1937)“, „1938 fiind

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond. Primărie, Dos. 141/1937.

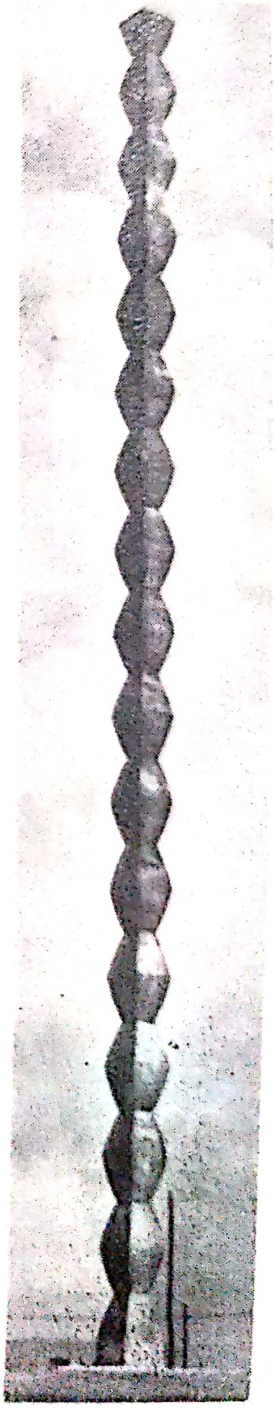
Stîlpi brâncuşieni : Stîlpul din 1918, de dimensiunile unui obişnuit stîlp funerar românesc (stînga). Un stîlp care nu a existat : proiectul fotografic (adus de Brâncuşi la Tg. Jiu) al unei COLOANE **uriaşe în memoria morţilor din 1916 (mijloc).** COLOANA **aşa cum fiinţează în structura capodoperei (dreapta).**

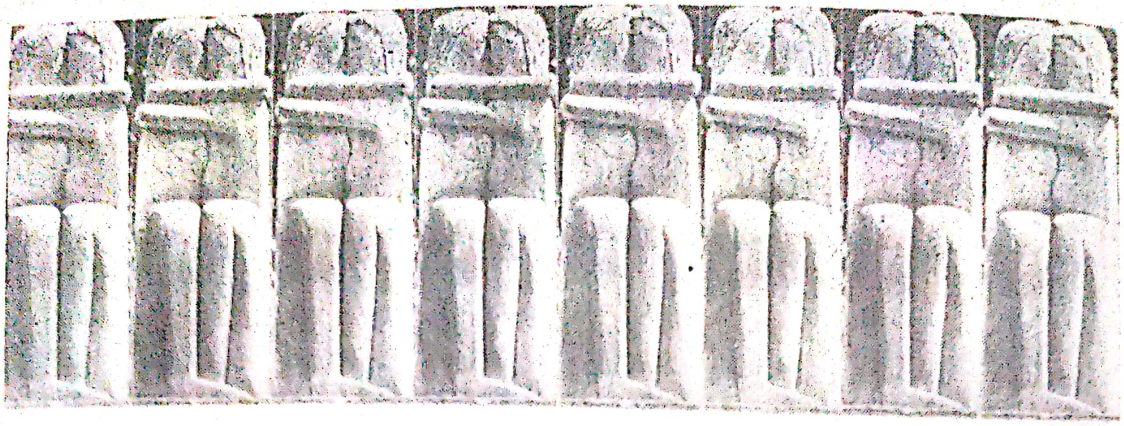
20



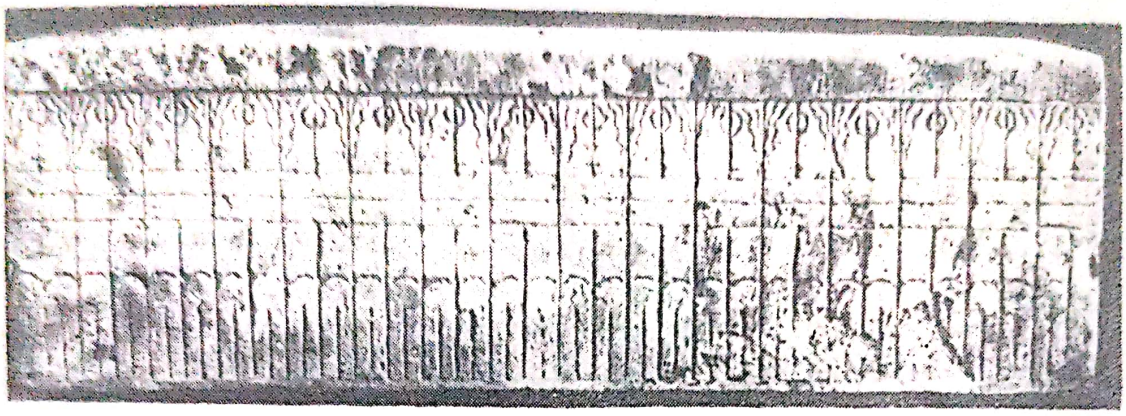
21

22

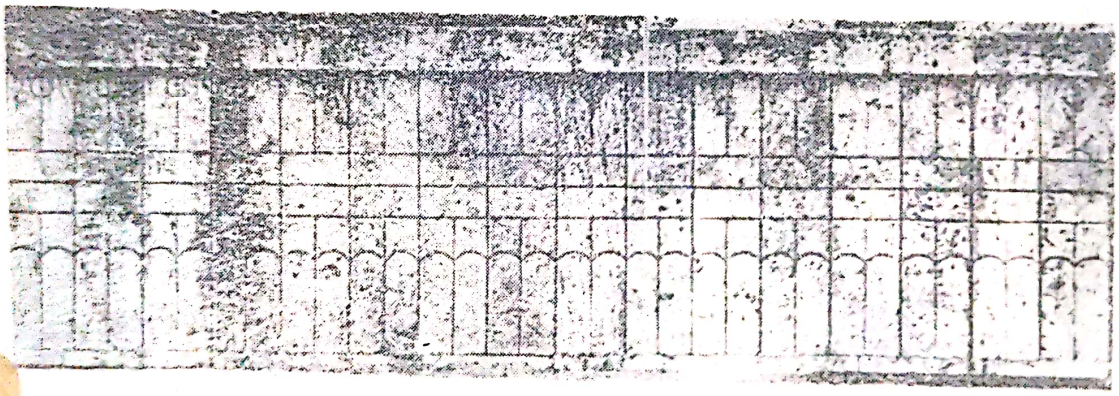




23



24



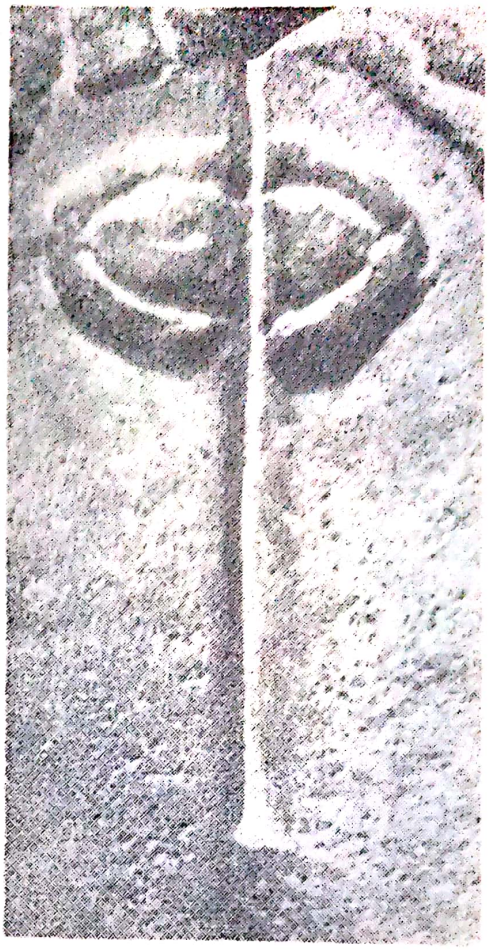
25

Sus : Multiplicare a monumentului funerar SĂRUTUL — **un colaj fotografic realizat de noi în scopuri explicative. Mijloc : Multiplicarea brâncușiană a** SĂRUTULUI **funerar pe arhitrava din** MACHETA PORȚII SĂRUTULUI. **Jos : Stilizarea finală a motivului, așa cum apare pe arhitrava** PORȚII **de la Tg. Jiu.**

Partea pentru întreg — reprezentarea esențializată a unității cuplului prin motivul privirilor contopite. Sus : Detalii — realizate de noi — ale ochilor contopiți așa cum apar ei în prima tratare a temei SĂRUTULUI **(1907—1908), apoi într-o variantă mai tîrzie (1912). Jos : Motivul „ochi în ochi", autonomizat, închipuind stîlpii** PORȚII-MACHETĂ **și ai** PORȚII IN SITU.

Scanned with OKEN Scanner

26

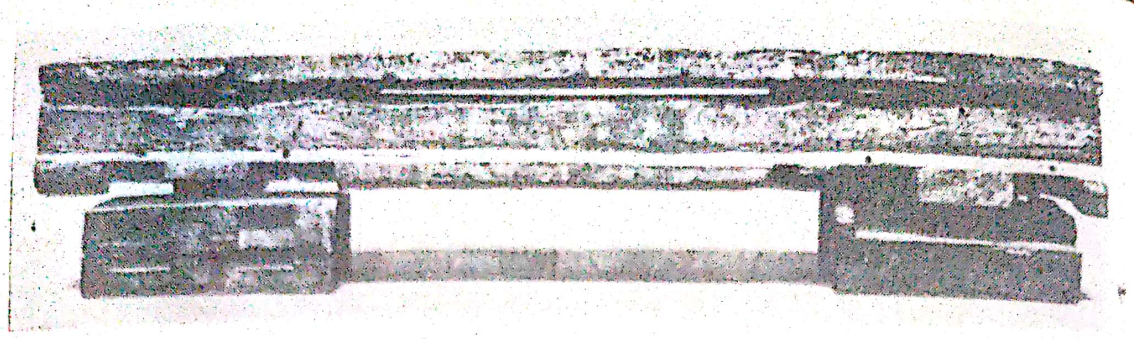


27

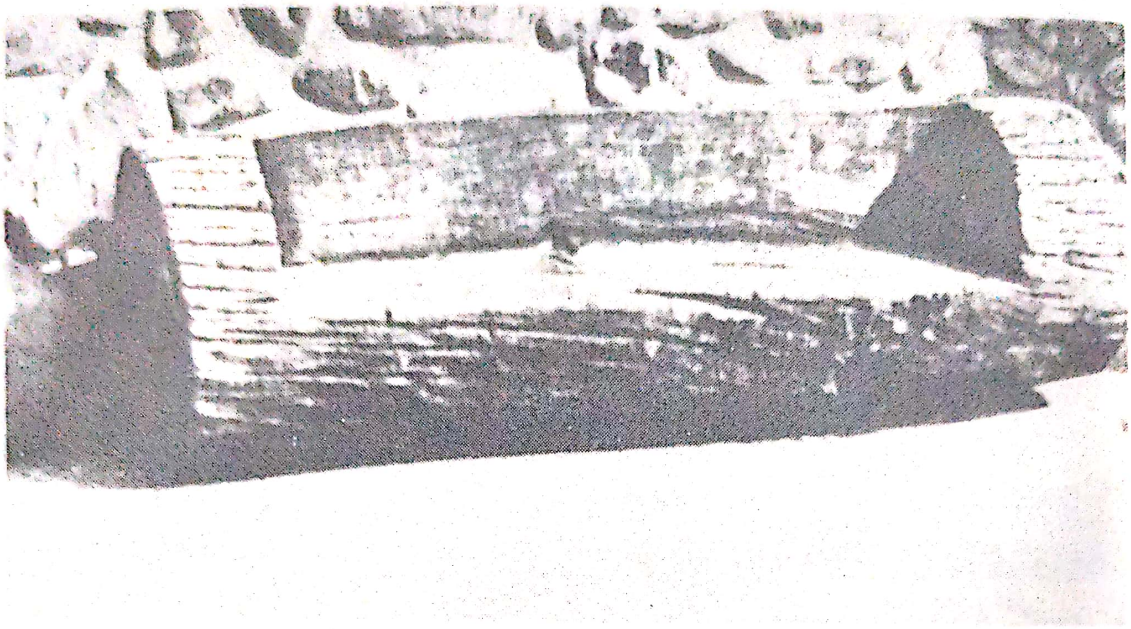
28

29

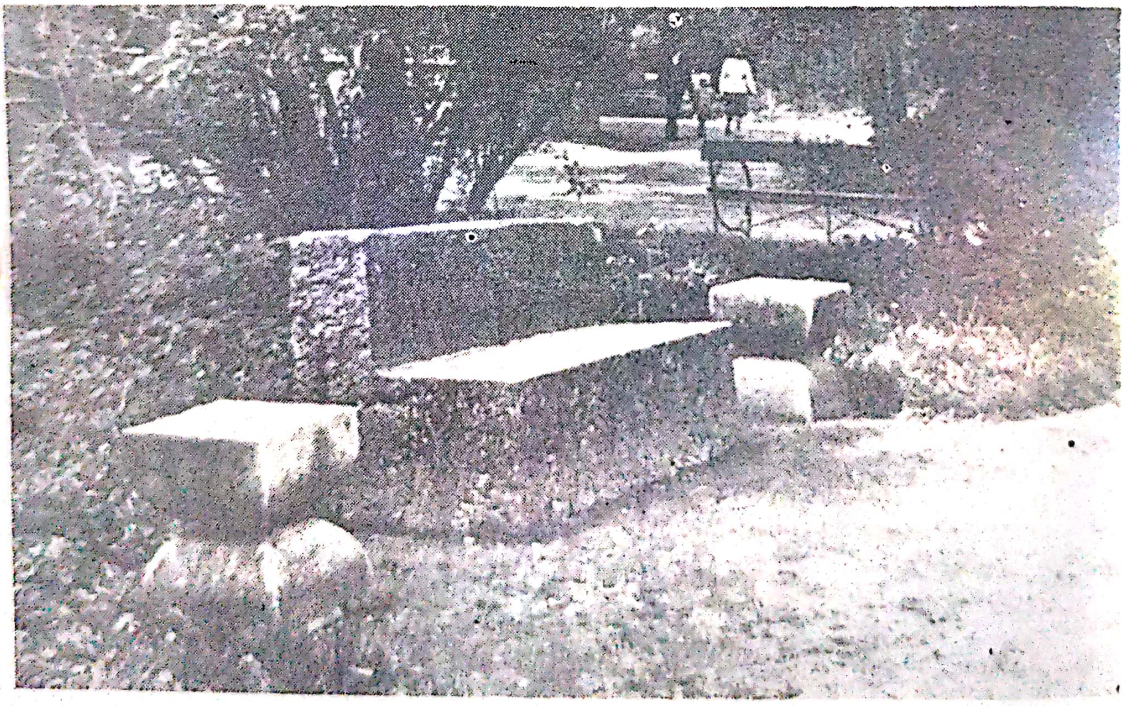
Scanned with OKEN Scanner



30



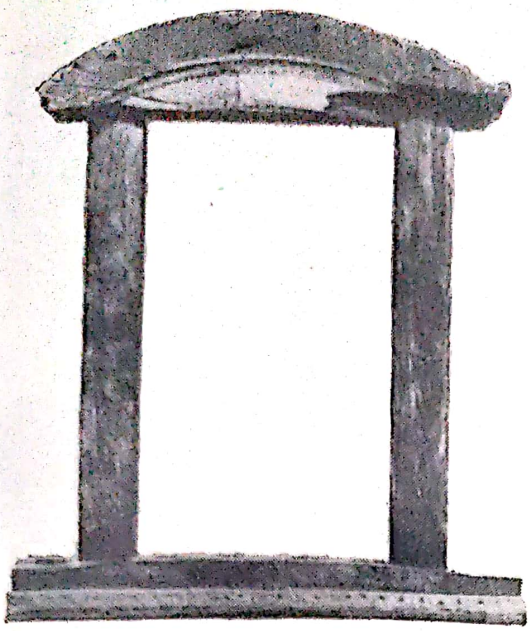
31



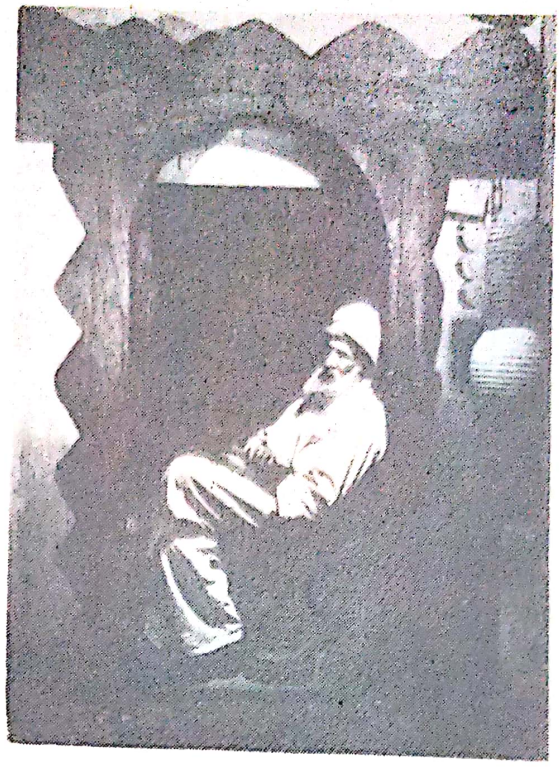
32

Bănci brâncușiene : BANCA din 1917 aflătoare în S.U.A. (sus) ; una dintre băncile de lemn concepute pentru amenajarea Aleei îndrăgostiților, Tg. Jiu (mijloc) ; una dintre băncile de piatră ce flanchează POARTA SĂRUTULUI (jos).

Scanned with OKEN Scanner



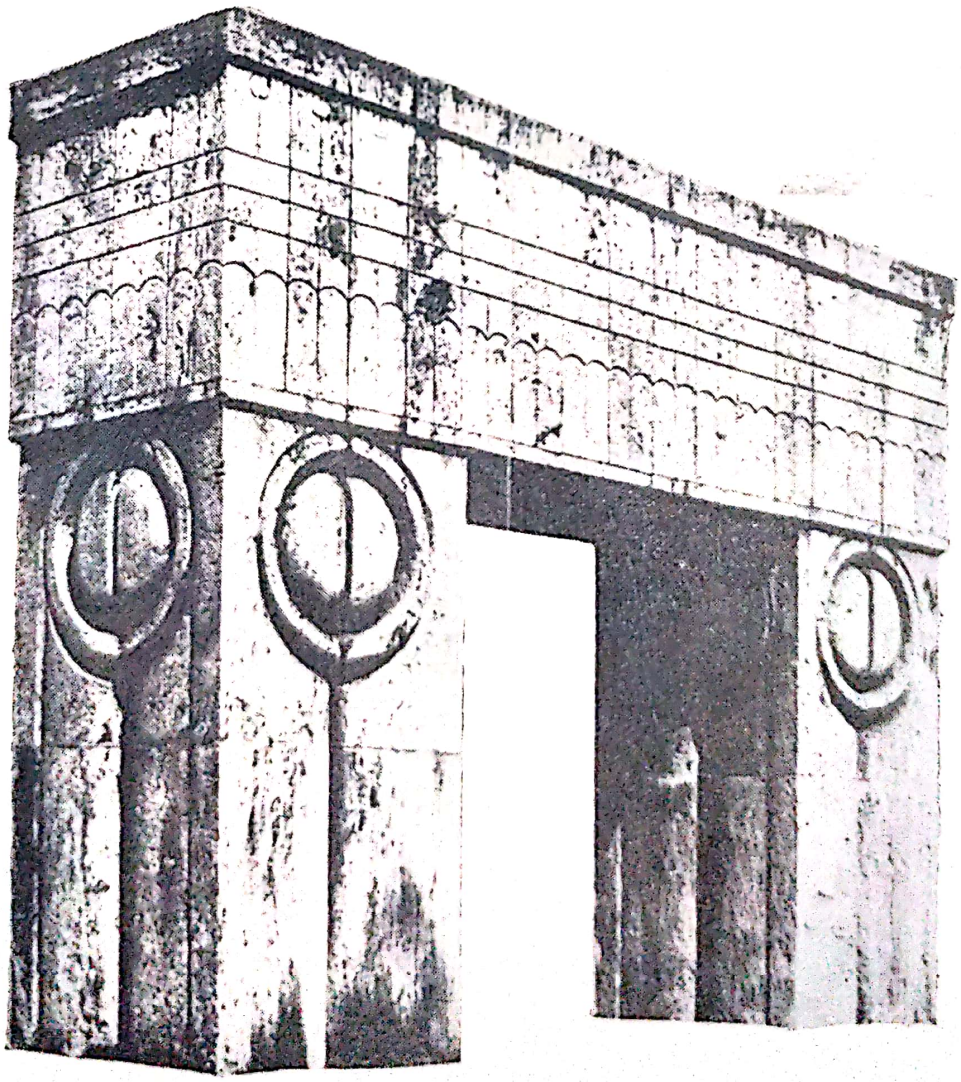
33



34

Porți brâncușiene : ARCADA **din 1917 aflătoare în S.U.A. (stînga sus) ; Arcada atelierului (dreapta sus) ;** POARTA SĂRUTULUI, **componentă a capodoperei (jos) .**

35

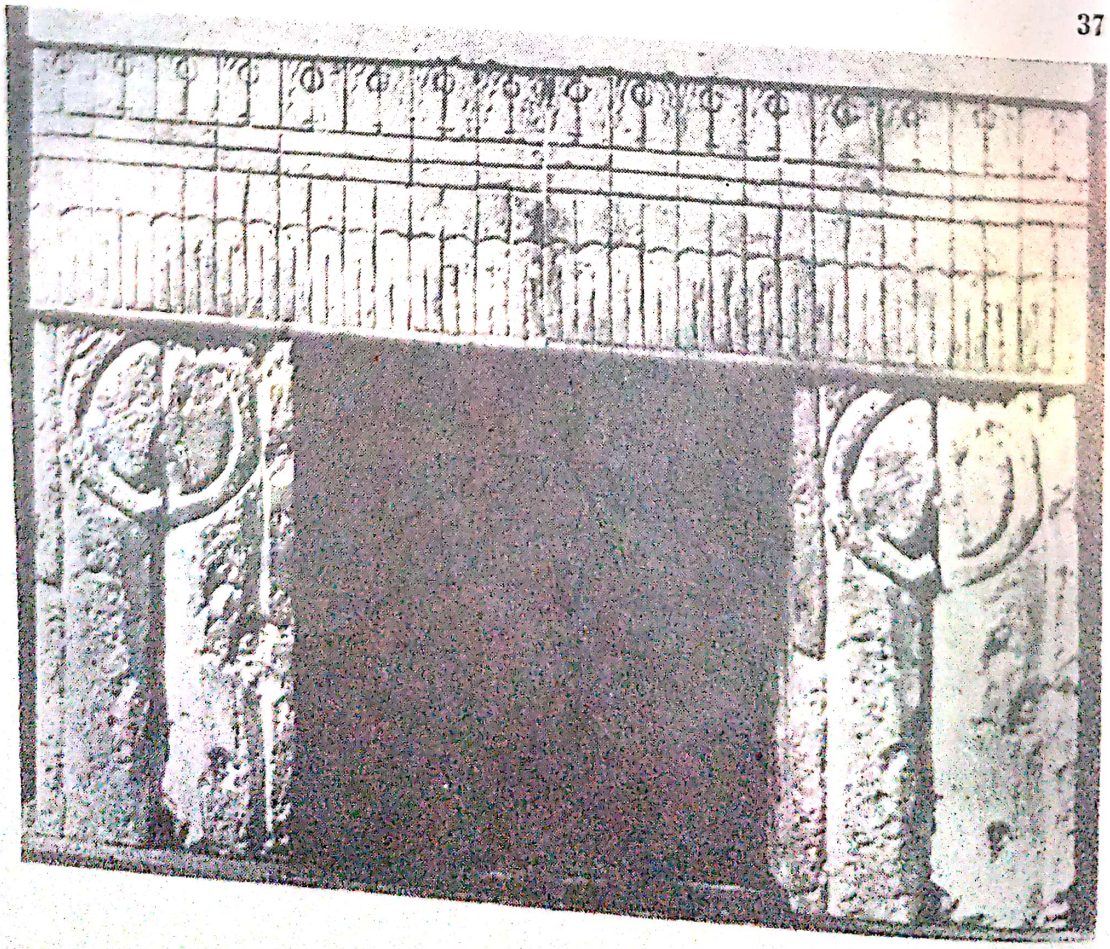


Scanned with OKEN Scanner

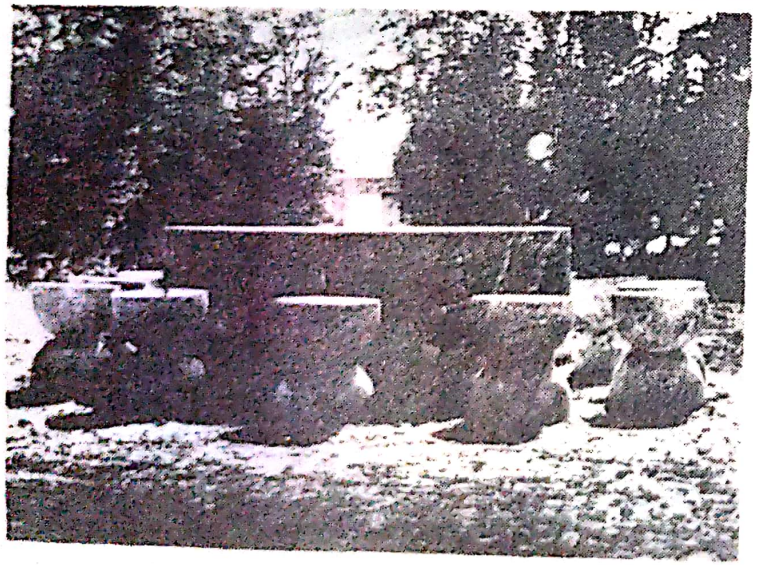
Cele două fotografii brâncușiene ale aceleiași unice MACHETE A PORȚII SĂRUTULUI.

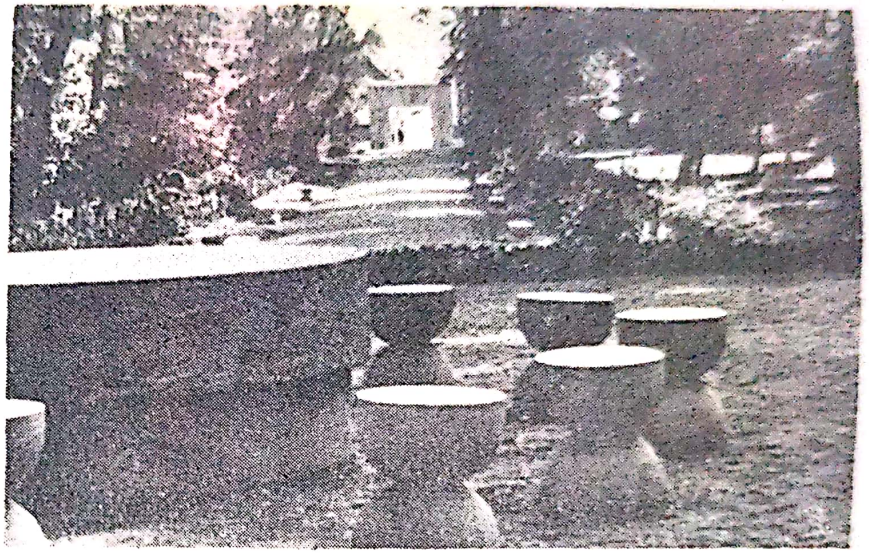
36

37



Scanned with OKEN Scanner





38 39

40 41

În căutarea poziției autentice a scaunelor MESEI TĂCERII : **patru contradictorii fotografii - document rămase din timpul edificării capodoperei (prima — stînga sus — făcută de I. Alexandrescu, celelalte de însuși Brâncuși).**

Scanned with OKEN Scanner

O grăitoare fotografie brâncușiană a stilpului de la Tg. Jiu, COMPENSATORIE **față de dimensiunile lui reale...**

Scanned with OKEN Scanner

însă anul inaugurării oficiale a ansamblului arhitectural" (31). B. Brezianu urmează astfel o greșeală a Carolei Giedion-Welcker și va fi, la rîndul său, o vreme, urmat de Sidney Geist... Interpretarea corectă a „nepotrivirii" pomenite este : artistul a datat fotografia cedată pentru monografia lui David Lewis 1935—1937, pentru bunul motiv că ea reprezintă doar *macheta* lucrării, iar fotografia din albumul Zervos a datat-o 1935—1938 deoarece reproduce imaginea *in situ* a *Porții* (inclusiv perioada prefigurării ; anul realizării primei forme, în machetă, a *Porții sărutului* — 1935 — apare, din amîndouă datările, cu certitudine).

— În sfîrșit, un anume echivoc produs de unul dintre extrem de puținele documentele de arhivă referitoare la perioada de început a edificării *Porții sărutului*, docment din care citățm : „...în toamna anului 1937, din fondurile acordate de către Liga femeilor române, s-a construit în parcul orașului un portal-monument din piatră pe alea nouă construită în același timp..." * Așadar, s-ar putea zice, pe bază de acte, că în 1937 portalul lui Brâncuși era gata ! Or, alte documente și mărturii impun categoric ideea că mai toată vara anului următor s-a lucrat la *Poarta sărutului*... Corect este să deducem, în acest context, că deciziunea primăriei Tg. Jiu, din care am citat, reflectă doar faptul — demn, însă, de tot interesul — că în toamna anului 1937 o sumă de blocuri nude de piatră (a căror debitare începuse probabil mai de mult) fu asamblată în chip de portal ; sculptarea propriu-zisă a acestor blocuri primare s-a petrecut însă, după cum vom vedea, în 1938.

Presupunerea lui Sidney Geist după care asamblarea primară a *Porții sărutului* s-ar fi petrecut încă înainte de iunie 1937 (93 p. 119) nu se susține ; ea se întemeiază, bănuim, pe informația inexactă, ce i-a fost furnizată, cum că în toamna aceluiași an *Poarta* apare complet isprăvită.

O localizare mai precisă în timp a începerii operațiilor elementare de realizare a *Porții sărutului* pare s-o înlesnească un alt document de arhivă din

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie. Dos. 101/1938.

care aflăm : magazia ce trebuia să adăpostească materialele „necesare construirii pieselor din piatră“ a fost ridicată între 2 și 8 octombrie 1937 *. Un amănunt : Brâncuși ceruse mai întîi — dar nu se știe cu precizie cînd anume — ca fundația *Porții* să fie turnată chiar la intrarea în parc, pe linia gardului împrejmuitor, pentru ca mai apoi să revină cerînd o nouă fundație, tot pe axul Ansamblului, dar mai retrasă în interiorul parcului, pe locul actual al lucrării (75) ; aceasta, credem, nu se putea întîmpla decît după tăierea aleei. E de presupus că la 13 octombrie *Poarta*, în forma ei brută, încă nu exista, căci într-o decizie din acea zi a primăriei orașului se vorbește de un portal de piatră cu care abia *urmează* să fie dotată aleea în curs de amenajare **...

Astfel, mergînd din aproape în aproape, observăm că perioada muncii de asamblare a pietrelor în chip de portal tinde să coincidă cu perioada revenirii lui Brâncuși în țară, fixată de noi după 19 octombrie (data ultimei întîlniri probabile cu maharadjahul, ce-l reținea pe sculptor la Paris)...

...1938 este anul sculptării efective a *Porții*. De cum sosește la Tg. Jiu, pe la începutul verii (1 ; 186 p. 24), Brâncuși, ajutat de Ion Alexandrescu, un tînăr cioplitor în piatră, trece la dăltuirea blocurilor asamblate în toamna precedentă. O întîmplare povestită nouă de Ion Alexandrescu, confruntată apoi cu ziarele din vara anului 1938, ne-a permis să stabilim că la jumătatea lui iunie dăltuirea se desfășura din plin. Iată întîmplarea : Într-o zi, urcat pe schela ce înconjura *Poarta,* tînărul cioplitor lucra, ca de obicei, sub directa îndrumare a lui Brâncuși și după desenul acestuia trasat cu cărbune pe piatră, cînd se răspîndi vestea că prin preajmă va trece Mihai, viitorul rege al României, venit cu o întreagă suită, în „călătorie de studii“ prin Gorj. Ion Alexandrescu se pregătea să întrerupă ciocănitul și să se dea jos, dar Brâncuși îi spuse liniștit : „Lucrează mai departe“... Din consultarea ziarelor locale rezultă că trenul regal a sosit în gara Tg. Jiu la 12 iunie 1938,

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond. Primărie, Dos. 120/1937.

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu. Fond Primărie, Registrul de decizii pe 1937, decizia nr. 119.

Scanned with OKEN Scanner

de unde Mihai și suita plecară în județ cu mașinile, ca să revină după vreo 4—5 zile. La întoarcere vizitară pe jos podul de peste Jiu, trecură prin parc... Ion Alexandrescu spune că Mihai de Hohenzollern a trecut chiar pe lîngă *Poartă.**

Brâncuși, însă, s-a tulburat brusc cînd, tot cam pe atunci, lîngă *Poarta* în lucru s-a oprit un grup de țărani. „S-au uitat la lucrare și au plecat fără să spună o vorbă" — își amintește, de astă dată, Gh. Di Bernardo — ceea ce l-a făcut pe sculptor să cadă pe gînduri și să-și interogheze cu ochii, cîteva ore în șir, desenele săpate pe arhitravă. La urmă, decise : „Într-adevăr, nu-i bine ! Formele nu sînt scoase în relief" (75) ; și trecu la treabă. În monografia sa, Geist va observa, pe drept cuvînt, că nu toate contururile de pe arhitravă sînt la fel de adînci: „Liniile incizate care indică părul, ochii și linia întreruptă, verticală, acolo unde iubiții stau față în față, sînt săpate mai puțin adînc decît toate celelalte linii, stabilind prin aceasta o subtilă ierarhie proeminenței formei și separării" (93 p. 122).

Cu toate că la Tg. Jiu dispunea de o machetă a *Porții* așa cum trebuia să arate în formă finală, sculptorul nu a transpus direct motivele reprezentate în ghips ; le-a gîndit încă o dată desenîndu-le pe hîrtie aproape la mărimea pe care aveau s-o aibă în piatră. În camera lui de hotel „în loc de covor, pe jos era întinsă hîrtia pe care desena acele motive ce trebuiau transpuse pe portal ; schițele erau făcute în cărbune aproape la scara 1/1. Pe parcurs mi-am dat seama că dînsul lucra și noaptea, sau devreme în zori, deoarece la ora cînd veneam eu (9 dimineața), avea schițele cu motive noi, hîrtii rupte și aruncate într-un colț, resturi de cărbune folosit. După cum îmi spusese, nu-l întrebam niciodată nimic. Apoi lua schița, o tăia cu foarfeca, restul îl făcea sul și-l punea în geamantan, iar partea tăiată o punea pe dormeză. Pe urmă se spăla pe mîini, lua plicul cu fotografii (după opera sa — I.P.) se uita la unele dintre ele, iar pe mine mă trimitea să-i cumpăr țigări... La înapoierea mea, era îm-

* Din nou, ne închipuim cum această întîmplare ar putea determina o foarte semnificativă secvență de film...

Scanned with OKEN Scanner

brăcat, cu schița de pe dormeză făcută sul. Mă întreba : „Ai toate uneltele necesare la tine ?“ Le aveam. „Haide să mergem“. În șifonier avea mere, își lua cîteva bucăți în buzunar și plecam la fața locului, la *Portal*. Așa se întîmpla în fiecare dimineață“ (1)...

Încă cu ani în urmă, pe cînd se confunda sistematic reproducerea fotografică a *Porții* cu reproducerea fotografică a machetei sale ignorîndu-se, deci, deosebirile dintre ele, într-un articol în care stabileam ce reprezintă desenul de pe arhitravă — motiv obscur și el, pe atunci, chiar pentru cei mai activi comentatori ai sculptorului — indicam acest desen ca punct de pornire în explicarea întregii *Porți*. Desenul, repetat după principii decorative — spuneam — este *figurativ*, reprezintă *sărutul* unei perechi și este rezultatul unei *triple stilizări :*

— *Primul moment al stilizării*, anterior concepererii *Porții*, îl formează sculptura *Sărutul*, realizată în granit și aflătoare în cimitirul Montparnasse. Sculptura reprezintă un bărbat și o femeie, față în față, concepuți monolitic, astfel încît îmbrățișarea lor devine simbolul unei totale contopiri. Este important de remarcat, pentru evoluția ulterioară a motivului poziția trupurilor : cei doi stau jos, cu genunchii la piept...

— *Al doilea moment al stilizării* îl marchează activitatea de concepere a arhitravei și e conținut în *Macheta mică a Porții sărutului* după care, îndeosebi, e cunoscută în străinătate *Poarta in situ*. Sesizarea deosebirilor, neglijate de critică, dintre *Machetă* și *Poartă* sînt — scriam — esențiale în stabilirea cu precizie a conținutului desenului de pe *Poarta sărutului*, ca și a filiației lui. Pe arhitrava *Machetei* se poate vedea, cu o ușurință pe care arhitrava *Porții* n-o înlesnește, că laitmotivul ei este un desen în piatră al sculpturii *Sărutul*. Cu trecerea de la sculptură la desenul în piatră a avut loc, din nou, un proces de stilizare, așa încît desenul reprezintă acum rezultatul unei duble stilizări. O serie de detalii dispar (sînul, laba piciorului), altele sînt accentuate (ochii), și, în ansamblu, formele trupului sînt asimilate unei stricte geometrii, cele două ființe înscriindu-se riguros simetric într-un dreptunghi. Detaliul hotărîtor care exprimă tranșant „fi-

Scanned with OKEN Scanner

logenia“ temei desenate este acela al picioarelor îndoite sub piept. Ca și în *Sărutul,* linia care pleacă în jos de sub genunchi e trasată net, doar cu deosebirea că acum ea a devenit perfect verticală, renunțîndu-se la ușoara oblicitate dictată de considerente anatomice, care se mai păstra în *Sărutul.* Arhitrava *Machetei,* cu toată stilizarea, reia deci fidel, de 40 de ori, *Sărutul* funerar.

— În sfîrșit, *al treilea moment al stilizării* îl marchează motivul așa cum se prezintă el transpus pe *Poarta sărutului* de la Tg. Jiu. Marea simplificare adusă de această a treia stilizare care îngreunează substanțial perceperea spontană a temei desenului camuflîndu-i totodată filiația, constă în faptul că detaliul liniilor de sub genunchi, care sugera îndoitura picioarelor, dispare complet păstrîndu-se doar curbele ce indică poziția genunchilor. Prin această nouă reducție, însă, desenul, rezultat al unor simplificări succesive, nu și-a schimbat conținutul. Tratarea temei, poziția trupurilor, este aceeași ca în *Machetă,* aceeași ca în *Sărutul.* Dispariția liniei de sub genunchi nu poate conduce la ideea că de astă dată ar fi vorba de o „horă“, că bărbatul și femeia ar sta în picioare, deoarece proporțiile celor două trupuri (lățimea și înălțimea) rămîn de tipul celor stabilite în *Machetă* unde cei doi stau evident așezați (pe *Poartă* desenul se prezintă, bineînțeles, la altă scară) (249).

În ultima vreme a început să se susțină că ar fi existat nu una, ci două machete în ghips ale *Porții* de la Tg. Jiu, prima — creată la Paris, prin 1935, a doua — o reluare, la Tg. Jiu, în 1937 (31 ; 204 ; 303 p. 151 ; 186 p. 20). Versiunea inițială a platrului ar fi dispărut definitiv, a rămas doar imaginea lui : toate acele fotografii ale machetei *Porții sărutului* răspîndite în studii critice din țară și străinătate, fotografii care încadrează macheta *pe diagonală,* ar fi ale primei versiuni (31) ... Din versiunea a doua Muzeul de artă din București ar deține un stîlp achiziționat în 1956 direct de la Victoria Roșianu, care îl păstra ca dar al sculptorului încă de pe vremea cînd acesta lucra la Ansamblu; al doilea stîlp de ghips ar fi definitiv pierdut (204). Partea ce formează arhitrava versiunii a doua a fost semnalată ca aflîndu-se în păstrarea aceleiași Vic-

Scanned with OKEN Scanner

toria Roșianu, ceva mai tîrziu, mai întîi de către Eugen Ciucă (34), apoi, din nou, ca fapt inedit, de către V. G. Paleolog (212 ; 204 ; 84). La rîndul său, Barbu Brezianu semnalează și el o imagine *frontală* a platrului *Porții*, fotografie pe care o socoate ca reprezentînd macheta a doua, din țară, în integritatea ei ; o publică drept inedită (31), dar fotografia apăruse în presă încă în 1937 (158)...

Toate acestea ne-ar interesa mai puțin dacă nu ar fi însoțite de ideea unor „notabile diferențe" (204), a unor „deosebiri importante" (186 p. 20) între cele două machete ; e ceea ce reconstituirea genezei *Porții* nu poate omite să clarifice. Cercetările noastre conduc la următoarele presupuneri :

— Toate fotografiile înfățișînd fie printr-o imagine compusă *pe diagonală*, fie *frontal* un model în ghips al *Porții sărutului* sînt, de fapt, ale aceleiași machete ; confruntarea celor două tipuri de fotografii permite categoric să se afirme că atît stîlpii cît și arhitrava prezintă, mereu, aceleași asperități și accidente ale suprafeței. În acest caz : e vorba de imagini ale primei versiuni (204) sau de imagini ale versiunii secunde ?

— Confruntate cu ceea ce s-a păstrat din macheta folosită în țară în timpul lucrului la capodoperă, fotografiile nu aduc nici o noutate ; mai exact, ele sînt imagini servile ale stîlpului și arhitravei din sursa Victoria Roșianu : asperități identice pot fi sesizate, în pofida îndelungatei scurgeri a timpului peste fragmentele de ghips. În acest caz: ce mai probează că au existat două machete, fie cea de a doua chiar și un simplu duplicat al primeia, dictat de nevoile lucrului la Tg. Jiu ?

— O probă că la Paris ar fi existat o altă machetă pare să o aducă un *Stîlp al sărutului* aflător în străinătate, în colecția Al. Istrati, reprodus în monografia lui Ionel Jianu (140). Este ciudat, însă, cum în străinătate, din presupusa primă versiune a machetei s-a păstrat exact atît cît lipsește din macheta regăsită în țară ! Oare nu este mai rezonabil să socotim stîlpul dăruit de Brâncuși lui Istrati ca dislocat dintr-o unică machetă ? Oricum, *Stîlpul* Istrati are dimensiuni identice cu ale *Stîlpului* de la Muzeul de artă din București : 33×17×

Scanned with OKEN Scanner

17 cm, ca și aceleași accidente de turnare : stîlpi gemeni ...

Pînă la probe contrarii ne putem, prin urmare dispensa de teoria celor două machetări diferite ale *Porții sărutului* ... (Semnalăm în paranteză : analizînd o fotografie, „probabil din 1936", a atelierului lui Brâncuși și observînd o formă pătratică necunoscută, Petru Comarnescu crede să fi descoperit „în formă rudimentară, o primă eboșă a *Porții sărutului*" (38) ; puțin probabil).

Dacă „importantele deosebiri" dintre postulatele versiuni A și B ale modelului *Porții* nu ni s-au revelat și nouă, să revenim la diferențele ce apar la Tg. Jiu, odată cu transpunerea în piatră a celor prefigurate în ghips : dispariția liniei de sub genunchi, uniformizarea desenului pe toate fețele arhitravei, grafia unor detalii săpată mai puțin adînc decît a altora etc. (unde integrăm îndeosebi diferențele sub aspectul proporțiilor și al raporturilor matematice între linii, pentru noi prea puțin semnificative).

Renunțarea la liniile de sub genunchi, ca și micșorarea numărului de ondule ale liniilor ce marchează părul de pe capetele celor absorbiți în sărut, micșorarea liniei gurilor alipite, se explică prin acea nevoie, tipic brâncușiană, de reducție stilistică ce progresează statornic odată cu reluarea în timp a temelor sale. Pe de altă parte, păstrarea celor 80 de linii ce marcau, în machetă, plierea picioarelor, ar fi dus la acapararea excesivă a atenției privitorului în partea inferioară a desenului arhitravei ; aerisită prin renunțarea la aceste linii, arhitrava atrage privirea în partea ei de sus, spre capetele celor contopiți în sărut, determinînd-o să penduleze fără piedică între imaginea grafică a ochilor lor și imaginea pur emblematică a ochilor dăltuiți pe stîlpi, — ultima etapă în reducția stilistică a temei sărutului...

În machetă, și anume pe capetele arhitravei, Brâncuși a încercat o reducție sub alt aspect : liniile orizontale ce marchează îmbrățișarea reciprocă a iubiților au acolo o continuitate absolută ; nu mai există, demarcate, brațe, ale fiecărei perechi în parte, ci un brâu continuu care solidarizează toate perechile... De fapt, încă despre brațele redate în

Scanned with OKEN Scanner

sculptura *Sărutul* s-a spus că „se înfășoară jur împrejur ca o bandă“ (142 p. 55) ; acum, la Tg. Jiu, această bandă — rezultantă a contopirii tuturor brațelor — ar fi putut înconjura arhitrava... E drept că și așa, demarcate pentru fiecare pereche, liniile brațelor creează un sentiment al solidarității colective, totuși, de ce să fi renunțat sculptorul la cealaltă intenție de tratare cîtă vreme brâul unic corespundea semnificației *Porții* și — mai mult — apărea ca urmare a unui proces reductiv ? Continuitatea, în nici un fel întreruptă a unor linii *orizontale* ar fi „turtit“ optic arhitrava, mai ales pe fețele ei mari. Delimitînd complet perechile între ele, Brâncuși a cultivat, dimpotrivă, o predominanță optică a liniilor ce o hașurează *vertical*. Predominanța verticalelor conferă lintoului o stare de levitație, anulează orice impresie de apăsare și greutate a masei de piatră.

În sfîrșit, scrijelarea mai puțin adîncă a unor anumite linii adaugă, atunci cînd privim de aproape arhitrava, un anume efect de basorelief desenului ei, lămurindu-ni-l în conținutul său figurativ, pentru ca atunci cînd privim aceeași arhitravă de la distanță, să determine un efect contrar : incifrează calitatea figurativă a desenului punîndu-l să ilustreze simetrii și frumuseți geometrice pure. O încifrare cu tîlc căci astfel, datorită intensității diferite a inciziilor în piatră, apropierea treptată de *Poarta sărutului* devine participare la o dezvăluire „programată“ a desenului : din armonia de linii resimțită ca expresie pură a fondului imobil al lumii, ca o complet detașată de contigență stenografiere a Firii, se deslușește — iată — încet, o imagine de mare ecou existențial : actul îmbrățișării iubiților :

În toată neagra veșnicie
O clipă-n brațe te-am ținut...

Sculptorul nu spune tocmai ce voia să spună poetul, dar imagistica, *modalitatea comunicării* e identică : îmbrățișări decupate pe un fond — negru la Eminescu, alb la Brâncuși — al veșniciei...

Impresia de decorativism abstract cu care „cochetează“ Brâncuși în cazul arhitravei e, în fond,

una consanguină modului de ornamentare a lăzilor de zestre țărănești : de regulă, în ornamentul acestora, motivul nunții, al mirelui și miresei, s-a absorbit în forme geometrice, dar nu o dată simbolistica transpare, ori e direct enunțată, cum bine se poate observa în sala lăzilor de zestre de la muzeul din casa lui Udriște Năsturel, la Herești.

„ ... L-am văzut și eu cînd lucra la Portalul grădinei orașului nostru, l-au văzut și alții, dar cei mai mulți nu l-au văzut, pentru că nu s-a făcut în jurul prezenței lui multă vîlvă, nici măcar atît cît se face cînd vine «artistul Iulian». Cu barba colilie, cu privirea ascuțită, inteligentă, mititel ...“ (dintr-un ziar local, 1939) (268).

Realizarea Mesei tăcerii aparține mai ales, dacă nu exclusiv, anului 1938. Procesul edificării acestei ultime părți a capodoperei se lasă mai greu reconstituit ; conține cele mai multe enigme.

Mai întîi, în cazul *Mesei* intervine perturbator o întreagă problematică prealabilă : a însuși *datului*. Modul cum se înfățișează azi privitorului această componentă a Ansamblului este oare conform celor hotărîte de sculptor în 1938 ? De bună seamă, semnificația *Mesei tăcerii* subzistă și se dezleagă prin felul în care masa propriu-zisă (enorma tăblie de piatră) relaționează cu cele douăsprezece scaune înconjurătoare ; or, sub aspectul poziției lor față de masă, aceste scaune — pe care sculptorul n-a mai apucat să le fixeze în beton — au cunoscut cîteva mari avataruri greu de localizat în timp ... Atunci geneza *cărei lucrări* o căutăm ?

Perturbă, în al doilea rînd, prezența unei alte mese rotunde de piatră, ceva mai mici și fără scaune, a cărei carieră în istoria de cîteva decenii a capodoperei apare încă mai încărcată de avataruri. Denumirea de *Masă festivă* ce i s-a dat (34), ca și actuala ei situare pe axul Ansamblului, spre extremitatea sa estică, sînt de dată recentă și operate pe temeiuri foarte discutabile. Dar nu ne interesează acum toate posturile mesei mici mutate mereu dintr-un loc într-altul — posturi apte să modifice substanțial semnificația Ansamblului (cîtă vreme considerăm masa mică drept element al structurii globale) — vrem numai să consemnăm existența unei poziții exegetice care vine să tulbure din nou vi-

Scanned with OKEN Scanner

ziunea asupra celei de a treia mari componente a capodoperei — *Masa tăcerii* —, ca *dat:* „Inițial, Brâncuși dorise ca, ceva mai departe, spre *Aleea scaunelor* să se așeze alte două mese și tot înconjurate de scaune — toate trei mesele alcătuind o formă de triptic semi-circular, în care actuala *Masă a tăcerii* venea la capăt, iar celelalte două pe laturi. Că așa a fost concepția, o arată cea de a doua masă existentă, care se afla așezată fără de scaune ceva mai la o parte în parc și care rămînînd stingheră (a treia masă și scaunele celorlalte două mese nu s-au mai realizat) a fost dusă în ultima vreme și așezată în dreptul *Coloanei fără sfîrșit*, deci la cealaltă extremitate a șirului de monumente, ceea ce reprezintă o soluție judicioasă, dacă în viitor nu se va completa concepția inițială a autorului" (40 ; 51) (Cît de „judicioasă" a fost această soluție o dovedesc tristele ei urmări : puținele interpretări ale Ansamblului ca structură semnificantă și, în primul rînd interpretarea — captivantă, ce-i drept — a lui Constantin Noica (172 ; 173), induse în eroare de plasarea arbitrară a mesei mici, au ajuns la decodări ale capodoperei lui Brâncuși false încă din premisă. La rîndul lor, asemenea decodări — azi încă posibile — încep să fie preluate ca o „umbră a umbrei" de teoreticieni ai artei moderne și împinse la noi consecințe, cum s-a și întîmplat în lucrarea lui George Uscătescu *Genesi e vicende dello strutturalismo* (294) în care se dedică un întreg capitol structurii în arta lui Brâncuși...).

În al treilea rînd, — lipsa machetei. *Coloana* a presupus o machetă (doar pomenită de noi, dar la care va trebui să ne referim pe larg în alt context), *Poarta sărutului* la fel. În cazul *Mesei tăcerii*, însă, geneza și edificarea par să se suprapună, de unde, probabil, modificările de intenții ale creatorului pe parcursul activității la Tg. Jiu. E drept, în perioada șederii sale în țară Brâncuși a improvizat mai multe mese în grădinile caselor unde a locuit : cula de la Poiana, ori vechea casă a spătarului Gănescu din Tg. Jiu. Dacă ar fi să dăm crezare tuturor mărturiilor (34 ; 4 p. 33 ; 186 p. 14) au existat nu mai puțin de 10—11 asemenea mese, încît sculptorul ne apare de-a dreptul dominat, pe atunci, de această nevoie de exteriorizare. De certă intervenție

Scanned with OKEN Scanner

brâncușiană par să fie fost, oricum, destule : o masă din pietre de rîu înfăptuită la Poiana, ca și toate cele din grădina casei Gănescu (pe atunci proprietatea Bălănescu) compuse din cîte două pietre de moară între care un rotund bolovan de rîu închipuia piciorul : pop-art prefigurat, s-a zis (188). Dar, în raport cu *Masa tăcerii*, asemenea mese n-au fost decît preludieri, aparțin de gestație și nu de geneza acelei complexe componente a capodoperei așezate pe malul Jiului, în nesfîrșitul susur al apei...

Am lăsat la urmă dificultatea cea mai greu de bănuit și cea mai importantă : însăși documentele de arhivă depistabile de un exeget scrupulos sînt deconcertante. Pentru aceleași lucrări legate de realizarea *Mesei* s-au emis cîte două rînduri de facturi, la date sensibil diferite, unele comenzi deja efectuate au fost încropite în scris ulterior (dar puse la timpul prezent) etc. încît a încerca să reconstitui procesul edificării din datele contradictorii oferite de documente devine cu totul dificil ...

Prima atestare documentară a prezenței unei *Mese* în interiorul complexului de lucrări brâncușiene o aduce raportul serviciului tehnic comunal nr. 243 din 4 iulie 1938 :

„Domnule Primar,

În conformitate cu planul de amenajare a grădinei publice a orașului Tg. Jiu, pe marginile aleei principale deschisă în toamna anului trecut, pe traseul căreia este construit portalul de piatră, s-au rezervat 10 nișe în care urmează a se așeza scaune sau bănci. De asemenea în jurul *mesei rotunde construită din piatră pe digul Jiului, în capul aleei de mai sus* este necesar a se așeza o serie de scaune sau bănci... * (s.n. — I.P.).

Ce aflăm, așadar, este că o *masă rotundă fără scaune* (nu știm care) exista, așezată pe actualul loc al *Mesei tăcerii*, încă înainte de 9 iulie 1938. Dar de cînd anume ?

După unele presupuneri, operațiile de terasare a capătului vestic al axului capodoperei, umplerea unui hodinău și construirea platformei ce prevestea

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938.

Scanned with OKEN Scanner

amplasarea, acolo, a unei lucrări, ar fi început încă în 1936 (204) ... O serie întreagă de documente de arhivă *, însă, fixează ca dată certă a realizării platformei toamna anului 1937, mai exact — sfîrșitul lui octombrie-începutul lui noiembrie ; alcătuirea, la 2 noiembrie 1937, a unui nou deviz, substanțial majorat, de cheltuieli „pentru completarea lucrărilor de amenajare a aleei din grădina publică" se datora în principal necesității de a realiza platforma . . . **. Evident, în funcție de această datare certă, cade și spusa deconcertantă a lui Ștefan Georgescu-Gorjan — subliniată apăsat de autor ca „mărturie autentică" — după care o masă rotundă înconjurată de scaune, chipurile numită pe atunci de sculptor *Masa flămînzilor*, ar fi existat, isprăvită și plasată pe actualul loc, încă „în iulie 1937 cînd am parcurs împreună cu artistul drumul de la Jiu pînă la „Tîrgul fînului" unde urma să recunoaștem amplasamentul *Coloanei*. Ne-am oprit la masă și ne-am așezat, fiecare, pe cîte un scaun de piatră..." (103). Mărturia introduce un important fals, o adevărată răsturnare în stabilirea genezei capodoperei, și ținem s-o dezmințim.

Plauzibilul începe cu toamna anului 1937. În *Documentarul* său (160 p. 27) Ion Mocioi socoate drept fapt sigur cioplirea de către Brâncuși (probabil singur) a unei prime mese fără scaune și plasarea ei în capătul aleei la sfîrșitul lui octombrie, cel mai tîrziu în prima jumătate a lunii noiembrie; se invocă un act al primăriei Tg. Jiu din 20 iulie 1938 *** dar textul documentului este, după noi, echivoc pentru o datare : el prezintă, în expunerea de motive cu care începe, tot ce se realizase în parcul de la Jiu din toamna anului 1937 pînă la acea dată; masa e pomenită la urmă ; nu rezultă numaidecît că ar fi fost gata încă din toamnă. La o altă pagină

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 120/1937 ; Registrul de decizii pe 1937, decizia nr. 119 din 13 octombrie 1937 ; dos. 101/1938, în special decizia nr. 5050 din 20 iulie 1938 etc.

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 120/1937.

*** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938, Deciziunea nr. 5050.

Scanned with OKEN Scanner

a *Documentarului* (160 p. 41) se revine asupra datării, autorul decizîndu-se acum pentru luna octombrie 1937...

Noi considerăm fapt plauzibil cioplirea unei prime mese în toamna anului 1937 — dar nu mai devreme, ci după 20—23 octombrie — din mai multe motive :

— La 19 octombrie — ziua menționată a întîlnirii sale cu mahardjahul — sculptorul trebuie să se fi aflat încă la Paris ; în dezacord cu Ion Mocioi, am stabilit că artistul revine la Tg. Jiu după această dată.

— La 20 octombrie Aretia Tătărescu anunța oficial intenția Ligii de a dărui orașului o *Coloană* și un *Portal*, nu însă și o *Masă* ; dovadă că la acea dată, deși se știa că axul Monumentului brâncușian urma să se întindă pînă la digul eroic, plasarea unei mese simbolice în acel punct nu intra încă în vederea finanțatorilor.

— La 23 octombrie se aduceau la Tg. Jiu, din regiunea muntoasă Vălari, 5 1/2 m^3 lespezi de piatră calcară, un transport tîrziu de care nimeni dintre comentatori nu a pomenit pînă acum. Destinația lui inițială : „pentru pavaje și trepte la platforma de lîngă digul Jiului“ *, prin urmare sculptorul preconizase mai de mult oarecari amenajări ale platformei... Pavajele și treptele nu s-au mai realizat ; poate că văzînd-o, din piatra adusă Brâncuși a cioplit prima masă ; oricum ea nu-i din piatra de Banpotoc (Simeria) a *Porții*...

— Înălțarea platformei se încheie în noiembrie, după toate probabilitățile în prezența lui Brâncuși. Dacă sculptorul avea de-acum intenția să amplaseze acolo o *Masă*, e mai greu de presupus că a răbdat să n-o facă — ori măcar s-o înceapă — imediat. Era relativ liber : ridicarea *Coloanei* devenise o problemă tehnică, în grija inginerului...

— În sfîrșit, să notăm că în iunie 1938, adică îndată după ce, în anul următor, vine în țară și revede șantierul, Brâncuși va determina Liga să finanțeze — vom vedea — o altă *Masă* — cu gînd

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 120/1937.

să o înlocuiască pe prima, — dovadă irefutabilă că prima ... exista ; dacă presupunem că însuși sculptorul a tăiat-o ori a supravegheat tăierea ei, atunci numai că în toamna anului 1937 a lucrat-o. În singura referire exegetică la faptul înlocuirii mesei originare (161 ; 160, p. 28), se afirmă că o atare hotărîre a creatorului ar fi intervenit abia la 20 august 1938, ceea ce ar veni să complice din nou fixarea în timp a realizării primei mese ; noroc că un document sigur impune ca dată a deciziei brâncușiene prima jumătate a lunii iunie 1938.

Evenimentele — în reconstituirea noastră, asupra căreia am meditat de-a lungul mai multor ani— s-au succedat, după toate probabilitățile, astfel :

La insistența sculptorului abia întors să continue edificarea Ansamblului, încă la începutul verii 1938 — exact, în ziua de 14 iunie — Liga națională a femeilor române din Gorj comandă Atelierelor „Pietroasa“ din Deva executarea din piatră de Banpotoc, după schițe, a unei mese compuse din două tăblii circulare suprapuse și a 42 de scaune „clepsidrice“ (12 cu fața rotundă, adică cioplite din stîlpi cilindrici, și 30 cu fața pătrată, adică cioplite din stîlpi paralelipipedici). Dimensiunile mesei comandate nu sînt — nota bene — nici ale *Mesei tăcerii* de azi, nici ale așa zisei *Mese festive :* se cerea ca tăblia superioară să aibe 2,15 m diametru și 0,45 m grosime ; cea inferioară (piciorul), la aceeași grosime, un diametru mai mic : 1,75... Să adăugăm că nici dimensiunile mesei de piatră de Vălari (ori de Gura Văii), care deja ființa în capătul înălțat și terasat al aleei, nu coincid cu ale vreuneia dintre actualele mese de la Tg. Jiu ... Deduse vom vedea cum, dimensiunile mesei originare erau : tăblia superioară — 2 m×0,45 m ; tăblia inferioară— 1,60 m×0,45 m ...

Abia masa comandată prin Ligă la 14 iunie exprimă pe deplin concepția *Mesei tăcerii :* este de presupus că ea urma să fie înconjurată de cele 12 scaune clepsidrice cu fața rotundă, cerute tot atunci.

În ce privește cauzele comandării unei noi mese, bănuim dorința sculptorului ca masa și scaunele să fie din același material comun cu al *Porții sărutului* de care va fi legată prin două șiruri de scaune, cele

Scanned with OKEN Scanner

cu fața pătrată (dealtfel, toate actele, inclusiv cel de recepție a pieselor executate și aduse la Tg. Jiu, specifică : piatră de Banpotoc)*. Sub aspectul dimensiunilor, ele derivă, desigur, din ale mesei originare : păstrînd neschimbată grosimea inițială a tăbliilor, Brâncuși le sporește amîndurora doar diametrul cu cîte 15 cm (sprire ce le apropie, împreună, de greutatea de 10 000 kg, probabil prevăzută de sculptor ca greutate limită a transportării convenabile a masivelor blocuri de piatră). Această sporire unilaterală aplatizează tăbliile, le face mai solidare cu pămîntul, ceea ce pentru noi echivalează cu depistarea unui moment al perfectării semnificației viitoarei *Mese a tăcerii* ... Sporirea identică a diametrelor celor două piese componente permite să se păstreze, din masa originară, încă o proporție : tăblia superioară excedează, jur împrejur, peste cea inferioară cu 20 cm, „guler", însă, mult mai mare decît al meselor așa cum se înfățișează ele azi, fapt sesizabil și la simpla comparare a fotografiilor lor cu fotografiile mesei originare, recent puse în lumină (160, R. 4 și 5) ... Dacă, după cum spuneam, proporțiile mesei comandate la 14 iunie se cer referite la cele ale mesei inițiale, să notăm că proporțiile acesteia din urmă par să fi decurs din faptul primar al deciderii asupra diametrului tăbliei mari : 2 metri.

În această vreme, adică paralel cu realizarea treptată, prin grija și banii Ligii a componentelor capodoperei, primăria orașului — ce primise, în urma stăruințelor prim-ministrului din 1937, G. Tătărescu, o subvenție de un milion** — continua amenajările edilitare necesitate de amplul Monument brâncușian ; un monument care, dintr-o simplă sculptură cum se anunța la început, ajunsese să cuprindă și să-și aservească întreg orășelul, de la răsărit și pînă la apus ... Trebuia, mai ales, înfăptuit parcul *Coloanei* și înfrumusețată aleea deschisă în toamnă în zăvoiul Jiului, pînă la dig. Încă din

---

* Eugen Ciucă a scris că scaunele ar fi din piatră de Cîmpulung (35), afirmație răspîndită apoi și de alții (156).

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Registrul de decizii pe 1937, decizia nr. 119.

Scanned with OKEN Scanner

aprilie pentru această alee se preconizase confecționarea a 30 de bănci de parc obișnuite : de lemn, cu picioare de fier. . .*.

Brâncuși, însă, își manifestase între timp intenția de a rîndui pe alee nu bănci, ci 30 de scaune de piatră, le și comandase prin Ligă, odată cu noua masă. Intenţiile lui interferau astfel cu planurile edililor . . .

În aceste condiţii — probabil și datorită unor dificultăți financiare ale Ligii prezidate de soția prim-ministrului căzut de la putere, primăria orașului decide să preia o parte din răspunderile Ligii legate de noile planuri ale sculptorului ; anume — să suporte din fondurile ei cheltuielile legate de realizarea celor 42 de scaune comandate la Deva ; comanda tăbliilor, însă, s-a convenit să rămînă în seama Ligii.

Că așa s-au petrecut lucrurile o trădează actele „în regulă“ întocmite ad-hoc de primărie. Consultate după zeci de ani, la Arhivă, ele dau impresia că executarea scaunelor s-a datorat din capul locului unei inițiative a edililor, totuși, faptul preluării tacite de către primărie a unei părți din comanda Ligii, deja în curs de înfăptuire la Deva, se străvede. Astfel, adresa din 9 iulie 1938 a șefului serviciului tehnic comunal ne pare elocventă prin deliberatul echivoc al formulărilor ce caută să lege preocuparea mai veche a primăriei — cea privind confecționarea unor bănci obișnuite pentru alee —, de ideea — preluată acum — a comandării unor scaune de categorică marcă brâncușiană. Raportul serviciului tehnic vorbește de necesitatea de a dota aleea cu „scaune sau bănci“, de a înconjura masa (cea originară, fără scaune) de asemeni cu „scaune sau bănci“, la urmă, însă, se cere aprobare doar pentru comandarea la Deva a unui număr de „30 bucăți scaune taburete cu fața rotundă (scăpare în text ; e vorba evident de scaune cu fața pătrată — I. P.) destinate pentru cele zece nișe de pe aleea principală, — cîte trei în fiecare nișă, — precum și un număr de 12 scaune — taburete cu fața ro-

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dosar 47/1938.

Scanned with OKEN Scanner

tundă, destinate a se așeza în jurul mesei rotunde de piatră . . .“ *.

Într-o adresă către Societatea „Pietroasa“ din București citim : „Această Primărie [Tg. Jiu] avînd necesitate de 42 bucăți scaune din piatră de Banpotoc cioplită, în ziua de 11 iulie 1938 ne-am prezentat personal atelierului Dvs. din Deva, unde am dat toate indicațiile necesare pentru executarea acestor scaune conform modelului dat . . .“ **.

În sfîrșit, la 20 iulie „avînd în vedere că pentru a se forma un ansamblu armonios cu portalul—monument și masa — și a se da un aspect cît mai estetic acestor monumente„ cît și aleii și întregului parc, este necesar a se așeza o serie de scaune sau bănci din piatră atît pe marginea aleei, în nișele rezervate și amenajate în acest scop, cît și în jurul mesei rotunde de la capătul aleei de pe digul Jiului“ primarul aprobă „oferta“ Societății Anonime pentru industria pietrei „Pietroasa“ înregistrată sub numărul 5050/1938 privitoare la procurarea a 42 bucăți scaune din piatră de Banpotoc. . . ***.

Peste trei zile atelierele furnizoare expediază deja la Tg. Jiu un prim vagon conținînd — după cum menționează lapidar scrisoarea de trăsură C.F.R. păstrată în original. — „piatră cioplită de construcție“. Expedierea se face, însă, nu pe adresa primăriei, ci a Ligii. Explicația : vagonul conținea drept piese principale, cele două tăblii ale noii mese, fapt ce rezultă fără nici un dubiu din corespondența Devei cu Liga : „Astăzi [23 iulie] v-am expediat cu C.F.R. cele 2 bucăți piatră rotundă comandată de d-voastră la 14 iunie 1938. Totodată vă anexăm factura respectivă sub nr. 120 cu valoare de lei 25.936. În prezentul vagon am încărcat și 17 bucăți scaune. . .“ ****. Al doilea vagon cuprinzînd celelalte 25 de scaune urmează la scurtă vreme : încărcat la

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938.

** *Ibidem.*

*** *Ibidem.*

**** *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

1 august, el sosește la Tg. Jiu (pe adresa primăriei, însă) ca și primul, după cinci zile *.

După sosirea vagoanelor, cum-necum, primăria se arată dispusă să preia răspunderea și pentru restul din comanda din iunie a Ligii, adică cheltuielile legate de confecționarea și transportul celor două masive tăblii de piatră. Trebuiau deci, din nou, alcătuite, după tipic, forme complete, ca și cînd ideea unei mese monumentale abia acum s-ar fi ivit! ... E ceea ce, dealtfel, a și crezut Ion Mocioi, singurul cercetător al genezei *Mesei tăcerii* care s-a încumetat să propună o rezolvare a acestei încurcate istorii. Bizuindu-se exclusiv pe rapoartele și adresele improvizate ale primăriei (care încheagă, cel puțin, o versiune credibilă, altfel totul părea să fie extrem de confuz) Mocioi amînă ireal în timp nașterea gîndului unei noi mese (160, p. 28), totodată separîndu-l de comanda scaunelor consanguine ei, comandă ea însăși fals datată (160 p. 34).

Spre a nu greși în înjghebarea actelor, primăria Tg. Jiu solicită furnizorilor din Deva întreaga lor corespondență cu Liga. La 20 august e gata să o restituie ** căci, în aceeași zi, serviciul tehnic, transcriind corect datele necesare, își alcătuise raportul nr. 302 prin care ruga să se aprobe procurarea unei mese *** ...La scurt timp vine și deciziunea primăriei (nr. 5742/23 august 1938); urmînd regula jocului, ea pare, totodată, să fi uitat complet masa originară consemnată anterior ca „monument"; noua masă e prezentată mai de grabă ca un simplu *accesoriu*:

„...Avînd în vedere că în conformitate cu programul privitor la amenajarea grădinei publice urmează ca pentru a se forma un ansamblu armonios cu portalul monument, construit din inițiativa și cu fondurile Ligei Femeilor Române, pe noua alee din grădina publică și spre a se da un aspect cît mai estetic menționatului monument și întregului parc este necesar a se așeza la capătul aleei o

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938, adresa nr. 5768.

** *Ibidem.*

*** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938.

Scanned with OKEN Scanner

masă de piatră —. Avînd în vedere că dealtfel pentru aceleași considerațiuni, această nouă alee a fost înzestrată cu scaune-taburete tot din piatră de calcar... Se aprobă procurarea de la Societatea Anonimă „Pietroasa", atelierele Deva, a 2 piese din piatră, format masă rotundă, una în diametru de 2,15 m și o a doua în diametru de 1,75 m . . ." *.

Desigur, masa — comandată astfel Devei după ce . . . sosise de aproape o lună — trebuia să mai sosească încă o dată. Aranjamentul a fost următorul : atelierele furnizoare au remis din nou — acum, însă, pe adresa primăriei — factura nr. 120 din 23 iulie 1938 privind livrarea cu vagonul I.T. 1418520 a celor două tăblii, modificînd însă data : 1 septembrie 1938 . . . **.

Reconstituirea noastră are calitatea că dezleagă o importantă enigmă privind modul inaugurării — în lipsa sculptorului — a capodoperei brâncușiene, o ciudățenie a evenimentelor inaugurale datorită căreia, încă din acel moment, Ansamblul a fost puternic atins în specificitatea sa de lucrare semnificantă *unitară* înșiruind pe un ax unic trei mari componente plastice.

Ne referim la nedumerirea tîrzie a comentatorilor produsă de faptul că în cadrul festivităților de la 27 octombrie 1938, atunci cînd Liga predă primăriei, spre păstrare, creațiile lui Brâncuși înfăptuite din inițiativa Aretiei Tătărescu, nu se pomenește nimic nici de masa de piatră cu scaune, nici de aleea scaunelor. Masa, scaunele, nu apar pomenite nici măcar în celelalte acte, anterioare, provenite de la Ligă. „Se ridică, așadar — scrie Al. Balintescu — o întrebare : de ce nu sînt menționate aceste ultime lucrări *împreună* cu *Portalul* și *Coloana* în documentele mai înainte pomenite, referitoare la ansamblul comemorativ ? Este o întrebare care merită a fi cercetată" (11) . . .

Să adăugăm că festivitățile ca atare au fost organizate de așa manieră încît pur și simplu au ig-

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 109/1938.

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu. Fond Primărie, Dos. 101/1938, adresa Serviciului tehnic nr. 327.

Scanned with OKEN Scanner

norat componenta de lîngă apă a capodoperei. Încă de dimineață, la *Coloană,* 16 preoți oficiară un serviciu divin, sfințind-o, după care „mulțimea într-un cortegiu măreț, cu preoții în cap, s-a îndreptat spre Biserica eroilor...“ apoi „în aceeași ordine ... pe calea eroilor spre portal unde de asemenea s-a oficiat un scurt serviciu divin“ (61) și „sfințirea masivului portal“ (307). Urmară cuvîntările comemorativ-inaugurale... Ziarele locale care au relatat pe larg evenimentele din acea zi —*Gorjanul, Cuvîntul Gorjului* — nu arată însă să se fi acordat o atenție potrivită și *Mesei.* De la *Poarta sărutului* cortegiul fu îndrumat la stînga, prin B-dul Rosetti, spre podul Jiului. Evocarea celor morți în 1916 — ce ar fi trebuit să se facă pe dig, în jurul *Mesei tăcerii* — se consumă alături, la pod...

Dacă Brâncuși — acum departe de patrie — ar fi fost consultat în organizarea acestei prime comemorări a eroilor în spațiul spiritual anume creat prin Ansamblul său, desigur, mulțimea s-ar fi adunat de dimineață acolo, pe dig, în preajma *Mesei.* Cortegiul ar fi trecut apoi, în reculegere, pe sub *Poarta sărutului,* ca să străbată întreaga Cale pînă la *Coloana* urcătoare în nesfîrșit... În cel mai rău caz, s-ar fi putut concede ca drumul să fie urmat și invers, oricum, însă, în întregimea lui. Abaterea spre stînga a mulțimii venite, din sus, la *Portal,* e o știrbire gravă adusă integrității compoziționale a capodoperei, „consumării“ ei ca structură semnificantă. O lecție proastă oferită unei întregi mulțimi în chiar ziua dării în folosință spirituală a capodoperei...

Explicația neangajării *Mesei* este după cum decurge din reconstituirea noastră — următoarea :

De bună seamă, deși inițiativa realizării celei de a treia componente aparține tot Ligii femeilor gorjene, ea nu putea preda, la inaugurare, primăriei și orașului, o lucrare subvenționată, in ultimă instanță, chiar de primărie ; iată de ce *Masa* nu e pomenită.

Pe de altă parte, la rîndul ei, primăria are puternice motive să păstreze tăcere, să lase în umbră *Masa,* de parcă nici n-ar fi existat. De puțină vreme, în septembrie — dacă nu cumva și în octombrie —

ea fusese de mai multe ori atacată public, prin presa din Capitală, cum că ar irosi fondurile comunei și ale statului cu „lucrări inutile" : *Coloana Recunoștinței*, strada Eroilor, *Portalul* etc.... În ziarele din Tg. Jiu vor apare îndată articole de răspuns (306 ; 163) ; ele caută să convingă că primăria „a executat lucrări numai în limita sumelor donate de Ligă, și nimic mai mult. N-a angajat nici un ban al cetățenilor în lucrările de artă cu care s-a împodobit orașul. Tot ce s-a făcut : monumentul Eroinei [Ecaterina Teodoroiu], *Coloana Recunoștinței*, *Portalul Eroilor*, masa de piatră de lîngă dig, scaunele de piatră, absolut totul se datorește numai Ligii Femeilor Gorjene și excelentei sale prezidente..." (163). Cum se simțea, totuși, implicată în cheltuielile legate de comanda *Mesei tăcerii* și a șirurilor de scaune de piatră, la inaugurare, se înțelege, primăria a căutat să abată atenția din preajma lor...

(Pe sculptor, atacurile unei părți a presei bucureștene, ce caracteriza strădaniile sale artistice de numai Ligii Femeilor Gorjene și excelentei sale prefund. Se pare că alături de complicațiile financiare și, de asemenea, alături de grija războiului mondial ce ar fi putut să-l blocheze departe de atelierul său, — aceasta a fost principala cauză care l-a determinat să plece precipitat și pe totdeauna de la Tg. Jiu, pe la sfîrșitul lui septembrie 1938...*.

Să revenim la tăbliile circulare și la scaunele voite de creator.

Pe șantierul Ansamblului, în capătul dinspre Jiu al Căii eroilor, se aflau acum două mese : cea originară, ce trebuia înlocuită, și cealaltă, mai mare și mai plată, abia adusă... Dar Brâncuși nu execută — cum probabil intenționase inițial — o simplă operație de înlocuire a primei mese prin cealaltă. El compune insolit *Masa tăcerii* de azi din tăblia mare a mesei comandate la Deva (2,15 m×

---

* Ion Alexandrescu susține că l-ar fi condus pe Brâncuși la gară în ziua de 20 septembrie (1). Dr. Micu Marcu păstrează, însă, de la sculptor, o fotografie pe spatele căreia se poate citi : „Amintire de amiciție și drag, C. Brâncuși, Tîrgu Jiu, 27 septembrie 1938".

Scanned with OKEN Scanner

0,45 m) și tăblia mare a celei preexistente, lucrate de el (2 m×0,45 m), — fapt remarcat, în pofida erorilor sale, și de Ion Mocioi (161 ; 160, p. 29).

Prin această modificare de ultim moment a proporțiilor intime, *Masa* brâncușiană de pe dig urmează limpede drumul perfectării sale artistice deja stabilit de noi : prin lățirea piciorului, ea se aplatizează încă o dată, se solidarizează încă mai mult cu pămîntul ; tăblia de deasupra excede acum peste cea inferioară, jur împrejur, doar cu 7,5 cm (față de 20 cm în proiectele anterioare), ceea ce, dat fiind diametrul de 2,15 m, apare ca reducere la un minim echitabil a decupării ei aeriene.

Celelalte tăblii — care, la rîndul lor, puteau oricînd compune o masă mai mică cu fața tot din piatră de Banpotoc — fură lăsate deoparte. Mai tîrziu vor ajunge să treacă drept o altă componentă a capodoperei : așa zisa *Masă festivă* așezată arbitrar pe ax, dincolo de *Coloană*.

În ce privește ipostazele poziționale ale scaunelor din jurul *Mesei tăcerii,* ele par să fi fost în număr de patru :

Prima ipostază poziționalã reține cel mai mult atenția exegetului : dispuse perechi-perechi, scaunele înconjură îndeaproape masa. „Într-una din zile — rememorează cioplitorul Ion Alexandrescu — am așezat scaunele în jurul mesei rotunde, la cca 40 cm. Zic : 40 cm, deoarece la primul scaun Brâncuși m-a pus pe mine să stau pe el calculînd ca genunchii să fie la 10 cm depărtare de masă, adică de linia verticală ce cade pe cercul exterior al mesei. Dar scaunele nu erau fixate în beton. O dată așezat primul scaun, am așezat și pe celelalte 11, două cîte două (perechi)“ (1). O fotografie însoțește fără drept de echivoc mărturia . . .

Probabil aceasta este ipostaza originară, deși faptul nu rezultă suficient de limpede din spusele celui ce a rînduit astfel scaunele împreună cu sculptorul. Oricum, așezarea nu numai că a existat (dovadă — documentul fotografic), dar este una de certă marcă, de evidentă decizie brâncușiană, afirmație ce poate fi susținută fie că apelăm ori nu la mărturii. Oare, din punct de vedere formal, dispunerea perechi-perechi a scaunelor nu leagă puternic *Masa* de concepția plastică a întregului Ansamblu,

Scanned with OKEN Scanner

nu amintește spontan preocuparea pentru motive perechi (simetrice față de un ax vertical) insistent dovedită pe stîlpii și arhitrava *Porții*? Iar din punct de vedere al conținutului, alăturările acestor scaune clepsidrice nu creează oare, în alt chip, imagini abstracte, sublimate, ale cuplurilor iubiților? Dintre toate înfățișările *Mesei tăcerii*, ipostaza — sau ipostazele sale — cu scaune perechi comunică în modul cel mai direct o semnificație complementară restului capodoperei . . .

Dintre critici, V. G. Paleolog înclină cel mai mult să considere dispunerea evidențiată de documentul comunicat de I. Alexandrescu drept *adevărata* așezare a scaunelor *Mesei* (217) . . .

A doua ipostază pozițională a scaunelor înfățișează o dispunere a lor pe o circumferință asemănătoare primeia ; de astă dată, însă, nu mai e vorba de rînduirea la distanțe egale a șase grupe de cîte două scaune, ci de una ce individualizează fiecare element clepsidric în parte printr-o plasare uniformă a tuturor, adică în punctele ce rezultă din împărțirea în douăsprezece părți egale a circumferinței. O asemenea dispunere am identificat-o într-o fotografie a *Mesei* ce ilustrează primul comentariu dedicat Ansamblului, îndată după plecarea sculptorului de la Tg. Jiu (121). Se poate ca fotografia reprodusă în *Cuvîntul Gorjului* din 9 octombrie 1938 să fi fost făcută încă pe cînd sculptorul se mai afla pe șantier... Dealtfel s-a și afirmat (fără dovezi, însă) că ulterior dispunerii în perechi însuși „Brâncuși a așezat scaunele unul cîte unul“ (160, p. 29). Alt critic crede că cele douăsprezece scaune cu tăblia rotundă au fost „orînduite de la început la distanță egală unul de altul“ (303, p. 155). În sfîrșit, este în aceeași măsură posibil ca fotografia să nu reprezinte decît un aranjament arbitrar al scaunelor, imediat de după plecarea artistului, rezultatul unei intervenții exterioare.

Documentul fotografic din sursa Ion Alexandrescu (datat — nu știm cît de precis — pe verso 20 septembrie 1938) este în mod sigur, imaginea unui gînd brâncușian ; documentul pus în lumină de noi rămîne dubios ca imagine a unei intenții a sculptorului . . .

Scanned with OKEN Scanner

A treia ipostază poziţională a scaunelor constă, din nou, într-o organizare a lor în şase grupe de cîte două ; dar, de astă dată, grupele înconjoară masa pe o circumferinţă mult mai largă. Reproducerea nr. 92 din cartea Carolei Giedion Welcker dedicată sculptorului (110), identică cu cea din David Lewis (147 R. 33), reproducere despre care autorii monografiilor notează că ar fi după o fotografie executată de însuşi Brâncuşi (oricum, provenită de la el), ar putea fi interpretată ca doveditoare în acest sens ; o altă fotografie cu acelaşi statut (110 R. 94) se supune mai greu unei atari considerări. Bănuim, totuşi, că acestea sînt documentele la care se gîndeşte Barbu Brezianu atunci cînd invocă vag, în apărarea orînduirii în cupluri a scaunelor", fotografiile executate odinioară de creatorul lor" (29). Poate că pe aceleaşi baze Sidney Geist înclină şi el spre consemnarea ipostazei în discuţie ca una ce indică o poziţie autentic brâncuşiană a scaunelor, mai mult, — o poziţie secundă, adică una ce a succedat împerechierii lor pe o orbită mai strînsă (93).

Cunoscînd de-acum sensul genezei, perfectării treptate a *Mesei tăcerii,* dispunerea perechi-perechi pe o circumferinţă largă a scaunelor poate fi explicată — vom vedea — *esteticeşte,* mai bine decît oricare altă dispunere...

A patra ipostază poziţională — cea de azi — reţine circumferinţa largă (datorită căreia scaunele nu mai sînt funcţionale în raport cu tăblia mesei), dar le înşiră, din nou, la distanţe egale unul de altul, asemănător dispunerii orelor pe un cadran. Nu ştim : confirmă oare reproducerea 94 din Carola Giedion — Welcker (110 p. 168) o aşezare de către însuşi Brâncuşi a scaunelor în acest chip ? În străinătate s-a scris că „nu este clar cine şi în ce moment le-a aşezat în poziţia ocupată în prezent" (93). În ţară s-a spus că scaunele au fost fixate astfel tîrziu, după plecarea artistului, din iniţiativa unor funcţionari comunali (186, p. 27).

Porniţi în reconstituirea intenţiilor lui Brâncuşi, adică în stabilirea momentelor succesive ale perfectării semnificaţiei *Mesei tăcerii* prin felul dispunerii scaunelor, ne lovim, aşadar, de două probleme: una, — a distanţei dintre masă şi elementele ce-o

Scanned with OKEN Scanner

înconjoară ; alta, — a rînduirii lor circulare : simple sau în perechi.

Referitor la amploarea dispunerii orbitale, pare sigur că trecerea s-a petrecut, cu timpul, de la așezarea scaunelor pe o orbită strînsă, la o așezare a lor pe o orbită sensibil extinsă. De altfel, nimeni nu susține contrariul. Rămîne să știm dacă această modificare, această succesiune e *demers brâncușian* sau, dimpotrivă, *degradare* a concepției sale, produsă prin jocul întîmplării, după plecarea artistului.

Aici intervine, lămuritor, argumentul estetic. Expansiunea radială a scaunelor *Mesei tăcerii* noi o considerăm o modificare hotărîtă de artist. Spunem aceasta constatînd că ea corespunde *sensului tuturor celorlalte schimbări* — cert brâncușiene — ce marchează procesul de edificare a *Mesei.* Am văzut doar : masa propriu-zisă a cunoscut ea însăși succesive modificări în sensul expansiunii radiale, mai întîi prin sporirea diametrelor ambelor tăblii (celelalte dimensiuni rămînînd constante), apoi, încă o dată, prin sporirea diametrului tăbliei-picior ; am comentat aceste modificări ca momente ale perfectării *într-un anume fel* a semnificației *Mesei tăcerii.* Difuzarea spațială largă a celor douăsprezece scaune — după o primă așezare a lor pe o circumferință restrînsă — nu numai că se justifică și se susține în contextul genezei întregii lucrări (impunîndu-se ca un al treilea moment al obiectivării unei clare intenții artistice), dar pare că abia el vine, în sfîrșit, să satisfacă dezideratul unei *Mese* mai largi, mai întinse peste fața pămîntului, deziderat pe care l-am simțit prezent în diferite etape ale muncii sculptorului la componenta de pe dig a capodoperei . . .

Referitor la cealaltă controversă — grupare perechi-perechi sau înșiruire unul cîte unul a scaunelor, — deja am făcut unele observații. Dispunerea unul cîte unul o considerăm dacă nu o dispunere brâncușiană preliminară, atunci mai de grabă una survenită tîrziu, prin arbitrarul altora ; probabilitatea ca ea să ilustreze ultima decizie a sculptorului, deci să fie — ea — purtătoarea unei semnificații perfectate, ni se pare mică (nu însă exclusă).

Scanned with OKEN Scanner

Revenind asupra observațiilor făcute propunem, drept modalitate de susținere a punctului nostru de vedere, o comparare a concepției *Porții sărutului* cu concepția *Mesei tăcerii*; date fiind pînă și anumite aspecte analogice ale proceselor de perfectare artistică a celor două lucrări, *Masa tăcerii*, elaborată mai tîrziu, pare că s-a modelat tot mai mult, cu timpul, după chipul și sub „înaltul patronaj" al *Porții*.

Așa, — să remarcăm că așezarea una peste alta a tăbliilor *Mesei* amintește cumva așezarea pe stîlpi a arhitravei *Porții*: după încercări inițiale, Brâncuși statornicește ca tăblia superioară să formeze împrejurul celeilalte o streașină ce se relevă a fi geamănă ca lățime celei formate de arhitravă, deasupra stîlpilor; un prim element ce apropie *Masa tăcerii* de concepția plastică a *Porții sărutului*...

Alt element: fiecare dintre lucrări reprezintă un motiv masiv, lapidar — poartă, masă, — ornamentat printr-un alt motiv, accesoriu, dispus prin repetare jur împrejurul celui principal. Cele douăsprezece scaune rotunde par o decorație emanată de masa centrală de piatră; cuplurile priveghind arhitrava sînt sculpturi absorbite... Cheia compozițională este, în esență, una.

E locul să reamintim acum momentul din geneza *Porții* cînd sculptorul, elaborîndu-și arhitrava, renunță la încercarea de a suda indistinct brațele tuturor iubiților (ceea ce ne spune că accentul cădea abrupt pe efectul însumării) preferînd o delimitare netă a lor în cazul fiecărui cuplu; aceasta determina, evident, o autonomizare mai apăsată a perechilor, cumva mai șterse în varianta brațelor-brâu-continuu. Ne gîndim: oare nu-i plauzibil ca Brâncuși să se fi oprit și în cazul scaunelor la gruparea lor perechi-perechi suplimentînd astfel efectul — întrezărit inițial — al simplei însumări orbitale? Pare plauzibil dacă admitem că geneza *Mesei tăcerii* s-a acordat, fie și subconștient, genezei *Porții sărutului*.

Efortul nostru de reconstituire a procesului de *edificare* a capodoperei brâncușiene de la Tg. Jiu se apropie de sfîrșit. O dată cu aceasta, reconstituirea genezei a cîștigat un punct bogat în conse-

Scanned with OKEN Scanner

cinţe. Ni se pare că putem privi acum cu detaşare ironică afirmaţia plină de scepticism după care refacerea genezei unei creaţii nu poate fi, principial, decît un vis frumos al criticii de artă. Dificultăţile — ce-i drept, mari — ale unui atare demers nu justifică renunţarea completă la el şi cu atît mai puţin nu validează ca pe o metodă critică preferabilă, suficientă, acel comod contact „fără istorie" cu opera de artă considerată ca simplă *prezenţă*. Dacă străduania de reconstituire a naşterii unei opere poate fi privită ca un prilej al erorii critice, nouă această strădanie ni s-a părut, măcar în aceeaşi măsură, o excelentă şcoală a disciplinării actului de exegeză...

Mai înainte de a pune expres în lumină principala valoare, în planul interpretării, a refacerii etapelor genezei Ansamblului, ţinem, pentru orice eventualitate, să consolidăm o dată în plus viziunea asupra procesului configurator al capodoperei etalînd existenţa unei serii de remarcabile *corespondenţe*; ele ne dau încrederea deplină că geneza reconstituită de noi în desfăşurarea sa, geneză pe care ne-am propus s-o transformăm într-o deschidere spre semnificaţie, nu este eronat dedusă din fapte. Iată corespondenţele :

1. *Sub aspectul gestaţiei,* în ascendenţa directă a Ansamblului de la Tg. Jiu, am identificat o *entitate sculpturală* originară, ca şi existenţa unei *forme incipiente de cuplare* a entităţilor ce anunţă structura semnificantă proprie capodoperei de mai tîrziu.

Entitatea originară este *Coloana fără sfîrşit,* motiv creat în 1918. Coloana de lemn din 1918 apare ca ascendenţă a monumentului de la Tg. Jiu pentru considerentul fundamental că a fost tăiată în stejar întru memoria aceloraşi morţi cărora sculptorul le va dedica Ansamblul, împlinindu-şi astfel o veche dorinţă. *Coloana* gîndită pentru ei în 1918— şi care nu depăşea atunci proporţiile unui obişnuit stîlp din cimitirele româneşti — va deveni, la Tg. Jiu, cea mai înaltă coloană brâncuşiană eclipsînd cu totul variantele intermediare ale motivului, cu întrebuinţare aleatorie.

Grupajul incipient ce anunţă, la nivelul gestaţiei, contextarea de la Tg. Jiu, este un tandem de entităţi : *Coloana fără sfîrşit* + *Stîlpul sărutului.*

Scanned with OKEN Scanner

Amîndouă în varianta lor primară, ele au fost cuplate de sculptor prin 1918—1926, în modalitatea acelor fotografii-studiu, — cale brâncușiană tipică de căutare a expresivității plastice prin conjugarea unor creații sculpturale distincte. În analiza pe care am întreprins-o la adresa acestui unic — dar, într-un fel, suficient — preludiu al structurării expresive de la Tg. Jiu, observam că deliberata asociere în cadru a celor doi stîlpi se explică atît prin vocația lor arhitectonică, deci prin vocația lor spre îmbinare, cît și printr-o identitate de esență în planul semnificației : amîndoi stîlpii artistul îi resimțea egal predestinați unei funcționalități funerare. Dar dacă funcționalitatea funerară a *Coloanei fără sfîrșit* se fixase concret — un semn de pomenire a morților patriei din primul război mondial — cea a *Stîlpului sărutului,* lucrare derivată din *Sărutul* din Montparnasse, era încă una nedefinită. Iată de ce afirmam că reunirea celor doi stîlpi într-un ansamblu *sui-generis* (figurînd prin convenție fotografică) poate fi interpretată ca petrecîndu-se sub zodia *Coloanei* în lemn (de altfel în prim plan) ce vine să acopere cu menirea ei funerară valența liberă în același sens a celuilalt stîlp. Stîlpul „fără sfîrșit" aliniază destinației sale *Stîlpul sărutului* conturînd, cum spuneam, în memoria morților primului război mondial, o expresie plastică amplificată.

Semnele unei triple îngemănări, depistabile la nivelul anilor de gestație, care să anunțe structura Ansamblului în complexitatea ei finală, nu le-am aflat. Decît, poate, faptul că în atelierul sculptorului lucrările de proporții, totodată multiplicate, care dominau atmosfera, acestea erau : stîlpii sărutului, coloanele fără sfîrșit și mesele-socluri circulare, — o ambianță unitară care a avut vreme „să treacă în sîngele" artistului influențînd pe căile subconștientului — cine știe ? — amplificarea ultimă a capodoperei.

2. *Sub aspectul ofertei* făcute de Brâncuși Ligii cu privire la înfățișarea ce trebuia s-o aibă monumentul solicitat există, după cum am văzut, următoarea ordine a propunerilor :

— Monumentul urma să fie format dintr-o singură entitate sculpturală, *Coloana.* Oferta a fost

Scanned with OKEN Scanner

însoțită de o fotografie-machetă, elaborată la Paris, înfățișînd o coloană în patru fețe ondulatorii, deosebit de înaltă.

— Un tandem de lucrări: *Coloanei* i se adaoga, spre capătul axului ce avea să conducă la ea, o *Poartă*. Macheta *Porții* a fost elaborată în 1935 pornindu-se de la *Stîlpul sărutului*, motiv cu care *Coloana fără sfîrșit* se asociase de mult... Printre fotografiile după opera sa cu care Brâncuși a venit în țară (162; 1) trebuie să se fi aflat și unele înfățișînd platrul proaspăt al *Porții sărutului*. Noua propunere, a unei „duble lucrări" — care o înlocuiește pe cealaltă cel mai tîrziu prin iulie 1937 * — Liga finanțatoare a socotit-o multă vreme definitivă.

— Un ansamblu semnificant complex: tandemului i se adăoga o *Masă*. Nu se cunoaște vreo machetă a *Mesei*, dovadă că ideea s-a născut la urmă, în timpul lucrului; de altfel, lipsit de o suficientă meditație prealabilă, Brâncuși — am văzut — a ratat ca dimensiuni o primă *Masă* și părea indecis asupra poziției definitive a scaunelor din jurul ei. Sculptorul propune — ori impune — Ligii acest nou adaos la lucrările de pomenire a eroilor, după ce Liga deja anunțase oficial (20 octombrie 1937) că va dărui orașului o dublă lucrare de Brâncuși. Că, în cele din urmă, Liga a acceptat pe contul ei noua amplificare reiese din documentele de arhivă **.

---

* În august 1937, la București, prim-ministrul Gheorghe Tătărescu „urmînd dorința soției sale Aretia, care cunoștea și urma în amănunt gîndurile lui Brâncuși, reușește să obțină de la Ministerul Lucrărilor Publice marea sumă de 5.000.000 lei pentru prelungirea străzii Grigore Săftoiu, înspre tîrgul săptămînal, unde urma să se ridice *Coloana*, și înspre B-dul C. A. Rosetti, care mărginește grădina publică a orașului" (160, p. 21) — dovadă că la acea dată Brâncuși nu mai voia să ridice o simplă *Coloană* plasată pe întinderea virană a Tîrgului de fîn, care „l-a sedus" (4, p. 32), ci acum era stăpînit de dorința unei lungi Căi a eroilor ce urma să taie orașul în două, cu prețul unor importante exproprieri.

** *„Pietroasa"*. Deva, 23 iulie 1938. Către Liga Națională a Femeilor Gorjene: „Astăzi v-am expediat cu C.F.R. cele două bucăți piatră rotundă comandate de dvs la 14 iunie 1938". (E vorba de tăblia și piciorul variantei a doua a *Mesei tăcerii)*, (Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond. Primărie, Dos. 101, 1938).

3. *Sub aspectul edificării* în teren a capodoperei, preocuparea primă care l-a absorbit a fost aceea a amplasamentului și înălțării *Coloanei*. Încercînd, în baza propriilor rememorări, să stabilească o calendaristică a edificării capodoperei, Sanda Tătărescu a numit *Coloana infinită* „piesa-cheie a întregului ansamblu monumental", piesa de la care a pornit desfășurarea creatoare a sculptorului la Tg. Jiu (4 p. 32). Într-adevăr, după cum s-a putut vedea în pofida tuturor incertitudinilor, realizarea *Coloanei* aparține prin excelență anului 1937 ; realizarea *Porții sărutului* se împarte echilibrat între anii 1937 și 1938, pentru ca în sfîrșit, realizarea *Mesei tăcerii* să aparțină mai ales anului 1938...

4. *Sub aspectul frecvenței referirilor exegetice* la componentele capodoperei, am remarcat încă de mult următoarea ordine :

— *Coloana fără sfîrșit* este lucrarea cea mai des pomenită de interpreți ; ea pare să aspire nu numai la calitatea de *emblemă a întregului Ansamblu*, dar chiar și a întregii moșteniri brâncușiene. În referirile de tip expeditiv, Ansamblul e desemnat și subînțeles sistematic prin această piesă-cheie a sa care, deloc întîmplător, este forma lui originară...

— *Poarta sărutului* vine pe locul doi, ea întrunește un număr mijlociu de referiri și analize. De regulă, discutarea Ansamblului înseamnă referiri la *Coloană* și *Poartă*, ca și cînd la atît s-ar reduce el realmente. Capodopera amplu desfășurată în spațiu de Brâncuși pare că ar permite să fie echivalată fără prea mari pierderi cu acea *formă de trecere* a sa cînd, efectiv, se reducea la un tandem de lucrări...

— *Masa tăcerii* vine din nou, adică și sub aspectul frecvenței referirilor exegetice, la urmă... Dar cei ce zăbovesc asupra *Mesei tăcerii*, iată, nu o fac prin ignorarea *Coloanei* și *Porții*...

Probabil că o statistică privind invocarea componentelor Ansamblului ca pretexte metaforice, ca motive de inspirație poetică ori muzicală, ar releva o ordine identică : *Coloană*, *Poartă*, *Masă*. Amplul ciclu brâncușian al compozitorului Tiberiu Olah are la bază, ca primă piesă, *Coloana infinitului* ; abia mai tîrziu au fost create *Dialogurile pentru*

Scanned with OKEN Scanner

orchestră (cu trimitere la *Poarta sărutului*) și, în sfîrșit *Masa tăcerii*.

Seria de corespondențe între ordinile ce descriu gestația capodoperei, ofertele sculptorului, fazele edificării, la care am adăogat ordinea sub aspectul frecvenței referirilor (mai mult sau mai puțin ocazionale) la componentele Ansamblului, — toate aceste corespondențe înlesnesc datoria noastră de a evidenția acum în ce constă deschiderea hotărîtoare spre semnificația capodoperei pe care o impune exegetului reconstituirea genezei :

I. Este limpede că Ansamblul s-a dezvoltat din ideea *Coloanei*. *Coloana* reprezintă *protonucleul* intenției artistice brâncușiene de comemorare a morților de la Jiu. În relevarea semnificației capodoperei, interpretului i se deschide o posibilitate metodologică generoasă : aceea a sondării protonucleului.

II. Trebuie să presupunem o *echivalență*, sub aspectul semnificației globale, între forma primară *(Coloana)*, forma intermediară *(Coloana + Poarta)* și forma finală *(Coloana+Poarta+Masa)* a capodoperei. În toate etapele prezența *Coloanei* este constantă. Celelalte lucrări se adaugă, cu timpul, ca într-o lărgire treptată a ideii deja imanente formei primare.

III. Drumul pînă la forma de triptic este, prin urmare — și se lasă valorificat astfel — o *explicitare* a semnificației *Coloanei*. Explicitarea era cerută de plurivocitatea notorie a lucrării, de caracterul ei ambiguu atîta vreme cît se oferă consumului estetic doar ca „monadă“ ori entitate plastică în sine. Pusă în relație cu *Poarta*, contextare la care apoi se adaugă și *Masa*, semnificația *Coloanei* trăiește un proces de *determinare ;* e promovată o anumită semnificație, celelalte rămînînd în subsidiar.

IV. Desigur, capodopera, înțeleasă ca explicitare/perfectare, prin extensiunea expresiei plastice, a „intuiției primare“, reunește de fapt trei lucrări — fiecare cu polisemia sa specifică, dacă le abordăm separat. Celor trei cîmpuri semantice independente, sub imperiul unei idei declanșatoare a întregii creații, li se afirmă, însă, compatibilitatea. Ele *interferează* și întrucît, interferează, o semnificație co-

mună e validată. Deci nu se produce un act univoc de determinare a semnificației *Coloanei* grație adăogirilor ulterioare, ci unul prin care însăși *Poarta* și *Masa*, ca semne simbolice, primesc o validare concretă, într-un anume sens (consensul).

V. Posibilitatea de a desemna tranșant *factorul integrator* ce a condus la alcătuirea amplei structuri semnificante de la Tg. Jiu ne apare ca una dintre cele mai promițătoare lumini iscate de reconstituirea genezei. Iată, în oricare etapă a lui, inclusiv în cea de *Coloană fără sfîrșit*, monumentul brâncușian se relevă gîndit de artist — vom vedea cu ce substrat filozofic — ca o cale a sufletelor celor morți, ca un pasaj existențial... Această observație — fructul cel mai frumos al efortului de reconstituire a genezei —, această remarcă pe care o vom pune în conlucrare directă cu teza asupra *Coloanei* ca protonucleu al întregului Ansamblu, este pentru noi esențială. Pentru o vreme — mărturisim — sublinierea ei am eludat-o strategic. Dar va veni să-și ocupe locul de drept în partea a patra și ultimă a Comentariului.

Scanned with OKEN Scanner

CARACTERUL NETERMINAT AL CAPODOPEREI

Răsfoind anume ziarele locale din perioada muncii lui Brâncuși la Tg. Jiu, am dat * peste reproducerea unei fotografii în aparență prin nimic demnă de a fi remarcată. Sub ea stă scris: „Columna Recunoștinței din Tg. Jiu, opera marelui sculptor român Brâncuși" : or, reproduceri în fel și chip ale *Coloanei infinite* există, iar la data publicării fotografiei în *Gorjanul*, *Coloana* strălucea aievea, în toată splendoarea ei, deasupra tîrgului de pe Jiu ; metalizarea fusese încheiată la 25 iulie. Cercetătorul, fie cît de puțin distrat, fie distras de textul explicativ de sub fotografie, va trece ușor mai departe fără să realizeze faptul pe care îl socotim cu totul remarcabil pentru exegeza brâncușiană : *Coloana* reprodusă în *Gorjanul* are nu 1/2 + 15 + 1/2 elemente romboedrice, cît avea și are cea atunci înălțată la Tg. Jiu, ci 1/2 + 29 + 1/2 elemente. De unde și pînă unde această columnă pe care toți comentatorii lui Brâncuși o ignoră dar în a cărei putință stă să repună în discuție multe din analizele lor ?

În cele ce urmează, o dată semnalarea făcută, încercăm o integrare a faptului documentar cîmpului constituit al exegezei brâncușiene.

Privită mai îndeaproape, fotografia se vădește a fi a unei coloane în lemn, ce se ridică din iarbă pe un fond de frunziș abundent. Coloana trebuie să fi fost de proporții mici, ori relativ mici, de

---

* *Gorjanul* (Tg. Jiu), 8—15 sept. 1938.

vreme ce unghiul de fotografiere nu deformează elementele romboedrice, ele rămînînd identice de jos pînă sus. Așadar, la o primă vedere, s-ar zice că ne aflăm în fața unei *machete* de proporții reduse. Așezînd-o, cu ingeniozitate, în cadrul natural, Brâncuși a reușit, grație modului nostru de a percepe prin fotografie, să anuleze, să sublimeze mărimea reală a machetei ; a rămas, pură, numai impresia de grandoare.

Faptul că această machetă, chiar numai reprezentată prin fotografie, se găsea la locul activității lui Brâncuși de concepere și realizare a *Ansamblului comemorativ*, faptul că sculptorul a înstrăinat acolo unor factori responsabili fotografia, de vreme ce ajunge să fie difuzată, faptul că în ziar ea poartă numele *Coloanei* propriu-zise abia înălțate, — impun să o admitem drept prototip, preconizare a modului cum trebuia *efectiv* să arate *Coloana* în cadrul *Ansamblului* gîndit de artist. Așa cum — știut lucru — sculptorul a realizat *Poarta sărutului* pe baza unei machete în ghips, se vede că, tot astfel, din timp, prin intermediul unei alte machete, el se decisese pentru un anumit număr de elemente și pentru o anumită siluetă a operei ce spera să o edifice pe locul numit Tîrgul de fîn. (Macheta în ghips a *Porții sărutului*, utilizată la Tg. Jiu, am văzut, s-a păstrat și a fost recuperată. Să existe oare, pe undeva, modelul în lemn ce desfășoară spre infinit 1/2 + 29 + 1/2 romboedre ? Răspunsul — vom vedea cum dovedit — este negativ).

Substituirea, în ziar, a operei propriu-zise prin macheta sa, cu toată diferența dintre ele, — nu ne surprinde. Eroarea era „la îndemînă", — o dovedește remarcarea atît de tîrzie a greșelii... Constatată însă abia acum, scăparea se valorifică altfel, devine o eroare fericită pentru interpretarea creației sculptorului român. Complementar, în ce privește eroarea, să amintim existența unui precedent mai mult decît grăitor : cu zece luni mai înainte, același ziar * publicase drept imagine a *Porții sărutului* fotografia *machetei* acestei lucrări, nici ea întru totul

---

* *Gorjanul* (Tg. Jiu), 8 noiembrie 1937.

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare operei căreia i se substituia. Lipsa de discriminare netă între proiect și realizare — azi depășită — a făcut, în cazul *Porții sărutului*, o lungă carieră în critica de artă intrînd pînă și în unele monografii dedicate lui Brâncuși.

Imposibilitatea de a referi lucrarea *in situ* la vreo machetă, a făcut ca multă vreme, în ce privește *Coloana* aflătoare la Tg. Jiu, să se dea un credit poate prea mare reflecțiilor realizatorului ei tehnic, inginerul Șt. Georgescu-Gorjan. Altfel deosebit de utile, contribuțiile teoretice relativ tîrzii ale realizatorului tehnic tind să absolutizeze, cumva, proporțiile Coloanei de 1/2+15+1/2 elemente: „Brâncuși — scrie el — realizase, în 1937, perfecțiunea, la *Coloana infinită* de la Tg. Jiu, cu cei 29,35 m ai săi și cu admirabilul raport de suplețe 65. Acest raport explică avîntul spre cer al *Coloanei*, apariția ei aeriană, aproape nelegată de pămînt, el este imponderabilul care a dat tușa de desăvîrșire sumum-ului artei marelui nostru sculptor". (104). Dar, iată, în confruntare directă cu macheta, *Coloana* pare că s-a înfăptuit așa cum s-a înfăptuit printr-o puternică cenzurare a intențiilor artistului din considerente inginerești și — probabil — financiare (219 p. 70). Coloana ideală visată de sculptor întru cinstirea eroilor de pe Jiu trebuia (după cum — vom vedea — relevă macheta) să fie mult mai înaltă și mult mai zveltă. Este greu de admis că ceea ce a diminuat într-atît proiectul reprezentat de machetă au fost rațiunile estetice. (Am pus alături imaginea *Coloanei* propriu-zise și imaginea machetei; emoțional, alăturarea a pledat în favoarea coloanei-machetă, cu un număr aproape dublu de elemente și cu raportul de suplețe 120 în loc de 64). *

---

* Preluăm, cu unele schimbări, formula de analiză a geometriei coloanelor infinite utilizată la noi de Șt. Georgescu-Gorjan: RS = H/M, unde RS este raportul de suplețe, H înălțimea coloanei, iar M mărimea modulului. adică baza mică a unui element romboidal. (Amintim că descrise mai complet, elementele brâncușiene de coloană ajung cu timpul să satisfacă riguros proporția 1:2:4, ceea ce înseamnă: modulul (1), dublat (2), corespunde lățimii romboedrului, iar împătrit (4) dă înălțimea lui). Corectivul nostru, impus de necesități de analiză a unor coloane prezumtive, constă în aceea că nu luăm în considerație

Scanned with OKEN Scanner

S-a spus sporadic și pînă acum — fără probe însă — că sculptorul ar fi dorit să ridice la Tg. Jiu o coloană mult mai înaltă, uriașă. V. G. Paleolog afirmă undeva că Brâncuși voia pentru Tg. Jiu o coloană de două ori mai înaltă decît cea pe care a ridicat-o (202 p. 11). Este demn de remarcat că dacă proiectul din machetă ar fi fost transpus la mărimea de 60 m (adică înălțime dublă față de cea a coloanei actuale) modulul, față de cel existent, ar fi trebuit să crească doar cu 5 cm ; un element de coloană de acest tip ar fi avut nu 45:90:180 cm, ci 50:100:200 cm... Nu știm dacă din punct de vedere al rezistenței materialelor o asemenea coloană putea sau poate să fie înfăptuită, dar ea este, oricum, un vis de perfecțiune brâncușian limpede determinat, în ce privește forma, prin machetă (doi parametri : acel 1:2:4 ce exprimă formula „armoniei plastice" a romboedrului și raportul de suplețe RS = 120), iar în ce privește înălțimea de mărturia lui V. G. Paleolog, în cazul că ar putea fi acreditată.

S-ar putea obiecta : dacă sculptorul avusese la Tg. Jiu, drept vis de perfecțiune, o coloană de 1/2+29+1/2 romboedre (adică RS = 120) de ce nu a realizat-o pentru înălțimea de 30 m (cît are cea actuală), înălțime pe care o recomandau calculele prudente ale inginerului Gorjan ? Oare faptul că sculptorul nu a dat curs, pentru această înălțime de 30 m, machetei sale, nu probează că el însuși, de la o vreme n-a mai crezut în perfecțiunea artistică a unei coloane de 1/2+29+1/2 romboedre ?

Într-adevăr : rațiuni estetice l-au determinat pe Brâncuși să nu transpună coloana-machetă la scara impusă de H=30, dar rațiuni estetice *în alt sens*. Luînd în considerație toate coloanele create de artist

---

înălțimi ale coloanelor măsurate „pe viu", ci pe cele ce rezultă, pur matematic, din înmulțirea înălțimii unui element de coloană la numărul de elemente pe care le presupune. În acest mod RS al *Coloanei* de la Voulangis (1920) este 40 și nu 39. iar RS al *Coloanei* de la Tg. Jiu este 64 și nu 65. Este evident că în această situație putem opera cu o formulă mai simplă de calculare a raportului de suplețe : RS=4NE, unde NE reprezintă numărul de elemente ce intră în componența unei coloane, inclusiv jumătățile. (Ex. : NE=1/2+15+1/2=16).

Scanned with OKEN Scanner

între 1918 și 1937 se poate observa lesne că la creșteri ale raportului de suplețe corespund sistematic creșteri ale mărimii modulului : M=f (RS). Dacă, în cazul *Coloanei* de la Tg. Jiu, pentru RS=64 Brâncuși a găsit artisticește satisfăcător un modul M=45 cm, este evident (deși nu putem stabili riguros matematic o regulă) că pentru RS=120 se impunea un modul mai mare (M>45 cm) ; adică *a fortiori* intervenea imposibilitatea de a realiza o atare coloană la cote mai mici de 54 m. RS=120 impune H>54 m. În consecința acestui imperativ estetic (M>45 cm pentru RS=120) Brâncuși pare să se fi oprit la prima cifră rotundă de după 45, adică a luat M=50 cm, ceea ce l-a condus la ideea — menționată de V. G. Paleolog — a unei coloane de 60 m. Acel imperativ estetic privitor la înălțimea unei coloane cu RS=120, și anume H>54 m, se rezolva astfel printr-o soluție proximă, minimală : H=60 m.

Calculul poate fi refăcut și altfel, — anume pe baza proporțiilor *Coloanei* de 1/2+9+1/2 romboedre ridicată de Brâncuși la Voulangis. Această coloană mai veche (1920) are RS=40 și M=18,5 cm. Dacă M=f (RS) și dacă pentru RS=40 corespunde M=18,5 cm, atunci pentru RS=120 va corespunde M= ? Rezultă că modulul unei coloane atît de suple ar trebui să aibă M=55,5 cm. Aflăm, pe altă cale (ce probează astfel solidaritatea de concepție a creațiilor din ciclul coloanelor) același lucru : pentru RS=120 ar corespunde un M=55,5 cm, adică o coloană înaltă de 66,6 m. . .

Credem că am răspuns, astfel, obiecției. *Esteticește*, o coloană cu RS=120 nu-i apărea de loc satisfăcătoare lui Brâncuși dacă ar fi fost să fie realizată la o scară corespunzătoare unui H=30 m. Frumusețea unei astfel de coloane cu 1/2+29+1/2 romboedre se încheagă și strălucește mai presus de a celorlalte abia la cote de cca 60 m. E ceea ce a *simțit* Brâncuși. Astfel matematica nu face decît să nuanțeze inefabilul, existența unor rigori ascunse ale genialității.

Din argumentarea făcută pe cele două căi decurge — probabil s-a observat — încă o consecință : mărturia pomenită a lui V. G. Paleolog despre preocuparea brâncușiană pentru o coloană dublu de

Scanned with OKEN Scanner

înaltă, mărturie vehiculată *ca atare* de prietenul lui Brâncuși, își află, cumva, acreditarea.

Existența machetei *Columnei Recunoștinții de la Tg. Jiu* pune în discuție și o altă regulă stabilită de Șt. Georgescu-Gorjan. Pe baza analizei matematice a șirului de coloane (inclusiv o încercare, iar macheta este, și ea, *măcar* o încercare) concepute în timp de Brâncuși (1918—1937) s-a susținut că numărul romboedrelor întregi sporește de la o coloană la alta nu oricum, ci așa încît — după cum se exprimă Gorjan — fiecare coloană diferă de cea precedentă sau de cea următoare cu un număr de trei elemente întregi (1/2+3+1/2 ; 1/2+6+1/2 ; 1/2+9+1/2 ; 1/2+12+1/2 ; 1/2+15+1/2). Or, iată că această machetă cu cele 1/2+29+1/2 romboedre nu vrea să se supună regulei deși e atît de aproape de satisfacerea ei încît, o clipă, îți vine să crezi că artistul a greșit la numărătoare !... O altă justificare cifrică pentru cele 1/2+29+1/2 elemente pare imposibil de găsit ; s-ar zice că o cifră atît de contradictorie probează, dacă nu o eroare, un arbitrar asupra căruia ar fi de preferat să nu zăbovim, expediind macheta ca pe un moment nesemnificativ. Nu împărtășim de loc această rezolvare. Vom dovedi că :

— Numărul elementelor nu este întîmplător, ci e vorba de un act deliberat, de *o alegere*. Alegerea se justifică atît în sine cît și în raport cu coloanele brâncușiene anterioare.

— Numărul elementelor, înțeles adecvat, propune o schimbare a modului de a considera toate coloanele lui Brâncuși luminîndu-le implicit semnificația.

E locul, în scopurile formulate, să ne punem întrebarea : cînd și unde anume s-a născut proiectul reprezentat prin fotografia reprodusă în *Gorjanul* ? Să fi realizat Brâncuși macheta *Coloanei* în țară ? Să fi adus macheta, miniaturală, ori numai fotografia ei, de la Paris ? Susținem că proiectul Coloanei cu zvelțețea 120 și înălțimea ce ar fi rezultat în consecință, a fost înfăptuit de Brâncuși la Paris, probabil în preajma anului 1935 (înaintea machetei *Porții sărutului*).

Scanned with OKEN Scanner

Teza că acest proiect de coloană — pe care l-am numit un vis de perfecțiune brâncușian nerealizat — s-a zămislit la Paris decurge dintr-un aspect cu totul nou pe care îl aducem acum în discuție: fotografia coloanei-machetă de 1/2+29+1/2 romboedre este trucată; trucată de însuși Brâncuși!

Observarea faptului cere multă atenție; Brâncuși, întrucît voia să creeze altora și sieși senzația deplină a unei coloane autentice, coloană pe care ar fi vrut s-o înalțe aievea, a ascuns cu grijă urmele trucului; pe de altă parte, nu putem apela decît la o reproducere veche, rămasă uitată într-un ziar de provincie (pe care, însă, în scopurile cercetării noastre, a trebuit s-o re-reproducem). Cu toate acestea, orice echivoc este exclus. Anumite detalii ale frunzișului, detalii identice care se repetă pe verticală, de cîteva ori la distanțe egale, conduc cu precizie la depistarea unor linii orizontale de lipitură — trei la număr: maiestuoasa Coloană de 1/2+29+1/2 romboedre s-a închegat din bucăți de fotografii ale unei alte coloane mai mici. Compararea părților conduce ferm la concluzia că „materia primă" utilizată pentru realizarea machetei o reprezintă imaginile identice ale unei coloane în aer liber avînd 1/2+9+1/2 romboedre: *Coloana* de la Voulangis, ridicată de Brâncuși în 1920! Au fost utilizate în moduri diferite patru fotografii de același tip ale *Coloanei*.

Comunicăm, întrucît prezintă importanță, rezultatele observării asupra modului cum a procedat Brâncuși:

„Construirea" coloanei-machetă a început de la bază. Spre a se putea „supraetaja" prima fotografie așa încît să sporească numărul romboedrelor, s-a înlăturat printr-o tăietură pe orizontală, nu numai jumătatea de romboedru corespunzătoare vîrfului coloanei, ci și întreg romboedrul aflat dedesubt, deoarece, dacă nu s-ar fi procedat astfel, în fotografia trucată ar fi apărut prea devreme — trădînd colajul — o zare de cer: frunzișul, în imaginea coloanei din 1920, se termina (vezi vîrful coloanei-machetă) în dreptul ultimului romboedru întreg. Din prima fotografie au rămas, prin urmare, opt romboedre întregi și jumătatea de la baza coloanei, inclusiv imaginea solului. Construind mai

Scanned with OKEN Scanner

departe trupul coloanei sale uriașe, Brâncuși a trebuit să taie a doua fotografie-tip nu numai sus, ci și în partea ei de jos, renunțînd din nou, și la acest capăt, la un romboedru și jumătate, spre a exclude astfel anumite detalii : ale solului și ale locului unde frunzișul se înalță din iarbă. A obținut astfel un nou fragment de fotografie conținînd șapte romboedre întregi pe un fond uniform de frunziș. Un atare fragment a fost suprapus nu o dată, ci de două ori celui de la bază. În sfîrșit, ajungem la ultimul fragment, cel ce conține vîrful coloanei. Ar fi fost natural ca și de astă dată, procedînd după tipic, Brâncuși să opereze o tăietură minimă, adică, invers primului caz, să înlăture din fotografie doar partea cu romboedrul și jumătatea de la baza coloanei ; tăietura ar fi dat astăzi deplină satisfacție unor calcule, căci, în acest caz, coloana rezultată ar fi fost de tipul 1/2+30+1/2, adică ar fi relevat, ca număr de romboedre întregi, un frumos multiplu de 3. Artistul, însă, preferă să se comporte „aberant" : el renunță acum la *două* romboedre și jumătate. Se obține astfel (8 1/2+7+7+7 1/2) coloana-machetă de 1/2+29+1/2 romboedre, coloana care n-a existat niciodată aevea, ea aparținînd — oare pe totdeauna ? — universului ficțiunii fotografice...

Vădit lucru, această derogare în comportament, această *intenționalitate* în cazul ultimei tăieturi ascunde ceva, un alt criteriu sau calcul. Cunoscînd prototipul din care a crescut coloana-machetă, calculul ascuns al sculptorului nu e tocmai greu de stabilit : proiectul de coloană cu 1/2+29+1/2 romboedre este exact *triplarea prototipului* de la Voulangis, prima sa coloană în aer liber, compusă din 1/2+9+1/2 romboedre...

Este cel mai plauzibil lucru să credem că sculptorul a executat fotografia trucată la Paris, în propriul său atelier fotografic. Poate cu mult înainte de 1935. Oricum, dacă va fi existat mai de mult, temerarul proiect capătă actualitate în preajma acestui an. Cînd Aretia Tătărescu îi sugerează că pentru monumentul comemorativ de la Tg. Jiu ar fi potrivit *Cocoșul*, Brâncuși are răspunsul pregătit : va ridica o coloană ; desigur, una cum nu mai realizase pînă atunci, desigur, una la care gîndise. În

Scanned with OKEN Scanner

același sens : încă la 7 ianuarie 1935 artistul împărtășea inginerului Șt. Georgescu-Gorjan intenția de a ridica la Tg. Jiu o coloană „care punea probleme noi“ (107). Ceva mai tîrziu Brâncuși vine cu fotografia-machetă a Coloanei visate în țară*...

Revenind la numărul de elemente conținut de coloana-machetă: anunțam că el poate pune în discuție o anume optică, larg răspîndită, privind toate coloanele lui Brâncuși. În ce sens : acel număr de 1/2+29+1/2 romboedre, întrucît luat în sine contrariază, devine un argument (ce se adaugă altora, asupra cărora nu revenim) în favoarea ideii după care orice coloană a infinitului trebuie înțeleasă, sub aspectul genezei, ca alcătuită nu dintr-o suprapunere de romboedre, ci dintr-o suprapunere de forme tip „clepsidră“ ; (clepsidrele — ele — generează apoi romboedre, căci ochiul uman înclină să configureze spontan ceea ce se decupează mai net : romboedrele ; Brâncuși a presupus acest fapt de percepție vizuală, această transfigurare, conferindu-i valoare de semnificare). Ajunge așadar să schimbăm etalonul, să admitem drept etalon „clepsidra“ pentru ca macheta să se limpezească în alcătuirea ei numerică : ea desfășoară, astfel, spre cer, nu 1/2+29+1/2 elemente, ci pur și simplu 30, — 30 de „clepsidre“ suprapuse. *(Coloana* de la Voulangis avea 10 elemente, scaunele apar ca monadice, elemente întregi detașate, nicidecum ca reprezentînd 1/2+0+1/2 romboedre ; toată teoria după care Brâncuși a așezat în vîrful coloanelor sale cîte o jumătate de romboedru spre a crea astfel impresia unei joncțiuni cu nemărginirea, e un fel de a spune, căci tensiunea între cer și pămînt este deja dată la nivelul oricărui scaun ori soclu brâncușian de tipul clepsidrei).

---

* Imaginea columnei-machetă apare, în 1938, sub o notă prin care Liga națională a femeilor din Gorj anunță amînarea serbării de comemorare a eroilor de pe Jiu. Se poate face supoziția că reproducerea a parvenit ziarului o dată cu nota, din aceeași sursă, adică din dosarele Ligii (în particular de la Aretia Tătărescu) în scopul popularizării lucrărilor lui Brâncuși ce urmau a fi inaugurate în cadrul serbării comemorative amînate pentru 14 octombrie 1938.

Scanned with OKEN Scanner

Înțeleasă ca o suprapunere de 30 de elemente de forma clepsidrei pătratice, proiectul de coloană destinat de sculptor *Monumentului comemorativ* poate să trimită gîndul la un anume detaliu al structurii acestei capodopere de amploare : așa numita *Alee a scaunelor*. Aleea înșiruie (ar fi trebuit să înșiruie) tot 30 de elemente-clepsidră, — de astă dată pe orizontală. Așadar acestei înșiruiri *orizontale*, rămasă aproape intactă, a celor 30 de forme primare, pare să-i fi corespuns cîndva, cu exactitate, înșiruirea *verticală* a unui număr de alte 30 de forme primare : coloana proiectată. Nu comentăm. Adăogăm numai întrebarea dacă nu cumva analogia semnalată vădește sorgintea *numărului* scaunelor *Aleei*, în sensul că o atare alee se zămislea încă în perioada în care Brâncuși visa să înalțe o coloană de 30 de elemente. Poate ideea celor 30 de scaune reprezintă momentul imediat următor conceperii uriașei coloane, căci artistului nu-i putea rămîne indiferent ambianța, calea ce ar fi condus la strălucitoarea *Columnă a infinitului*... Oricum, pentru contemplatorul ce parcurge în reculegere itinerarul de la *Masa tăcerii* pînă la *Coloană*, stîlpii primari veghind de o parte și alta a Căii (și care s-ar părea că simbolizează „suflări omenești“ umbre însoțitoare) se acumulează pe rînd în inima sa pentru ca, în cele din urmă, să-i recunoască deodată înălțîndu-se în cer, solidarizați în chip de *Columnă*...*

(Către sfîrșitul vieții, Brâncuși, cu puterile slăbite, încă mai găsește resurse pentru un mare vis : el răspunde cu încîntare invitației de a înălța o

---

* Jack Burnham (33) numește soclurile brâncușiene de tip clepsidric „suflări omenești“ ; se poate ca această denumire să provină de la sculptor (informarea o deținem de la Tretie Paleolog). De altfel, în arta noastră populară, trupul omului este adesea redat, prin stilizare, într-o formă de tipul clepsidrei. La fel și în pictura lui Ion Țuculescu, pictură populată de spirite ale strămoșilor, uneori înșiruite în plan orizontal, alteori compunînd uriași stîlpi verticali... E, în toate acestea, o comunitate de matrice stilistică ce poate fi făcută revelatoare în descifrarea structurii Ansamblului de la Tg. Jiu...

Ca o curiozitate, semnalăm totodată faptul că proporțiile elementului clepsidric de tip brâncușian (1 : 2 : 4) corespund absolut modului de dozare a respirației omenești reclamat de tehnica yoga...

Scanned with OKEN Scanner

Coloană infinită în S.U.A., la Chicago (99). Din schimbul de scrisori ce s-a purtat, reiese dorința sculptorului de a-și vedea *Coloana* cît mai înaltă. Discuțiile încep de la dimensiunea de 200 picioare (adică 61 m : visul nerealizat de la Tg. Jiu), dar, într-o ultimă scrisoare, Brâncuși ajunge să propună înălțimea de 400 m (sau 400 picioare ?). Un ultim fapt se cere remarcat din această corespondență : artistul dorea o informare exactă asupra înălțimii *Coloanei* pentru ca abia apoi, în funcție de cota pînă la care ar fi trebuit ea să strălucească, să poată decide raportul de suplețe. Din nou, geniul și nu doar simpla extrapolare contabilă porneau la lucru. . .)

Comunicarea noastră asupra unicului document ce vizualizează cu claritate cum ar fi putut să arate o *Coloană a infinitului* realizată la cote superioare celei mai înalte *Coloane* brâncușiene (251) a provoca unele obiecții din partea lui Sidney Geist. Admițînd existența proiectului, Geist găsește, mai întîi, insuficient argumentată teza noastră cum că temerara machetă ar avea o legătură cu intențiile sculptorului la Tg. Jiu.

Contraargumentul principal al criticului american : o asemenea grandioasă coloană nu putea fi gîndită decît pentru. . . „peisajul Statelor Unite“ (96). De fapt, Brâncuși visa să-și integreze *Coloana* în cer. Sidney Geist ar putea admite că, pentru sculptor, cerul României era, în acest sens, cel puțin competitiv. De altfel, în 1930, artistul spune negru pe alb : o „coloană pe o bază de cel puțin 50 metri s-ar ridica frumos într-una din piețele Bucureștiului — atît de sărac în statui“ (153) ; (am stabilit : dimensiunea de bază reclamată de proiectul identificat în *Gorjanul* este o înălțime de peste 54 m).

Geist argumentează și altfel : prin eventualitatea ca proiectul din machetă să fie un studiu pentru Tg. Jiu abandonat ; se înțelege : abandonat din rațiuni estetice. „Printre planurile lucrate cu atîta grijă pregătitoare pentru *Coloana* de la Tîrgu-Jiu, mai există cel puțin încă un studiu la care Brâncuși a renunțat. . . el înfățișează 12 romboizi întregi, număr a cărui apropiere de cifra finală de 15 a *Coloanei* nu ne poate determina să acordăm, fotogra-

Scanned with OKEN Scanner

fiei recent descoperite, importanța pe care i-o dă dl. Pogorilovschi". Dimpotrivă, am zice. Existența unuia, ori a zece studii apropiate, ca număr de romboizi, de cifra 15, probează căutările sculptorului pentru o coloană armonioasă sub 30 m (amplitudine maximă recomandată de Gorjan). Normal, dintre asemenea variante s-a ales una... Dar faptul grupării unor studii în preajma soluției adoptate individualizează și mai mult proiectul din fotografia descoperită, ca unul demn de un regim special din partea exegetului. El nu e concurat de variante și nu participă la competiția lor, fiind un vis de alte proporții ; el nu e compromis estetic de existența unor studii pentru o coloană de două ori mai mică, ci rămîne un gînd brâncușian ce domină, cumva, pînă și soluția adoptată (o soluție, de altfel, ideală pentru cota de 30 m). Recunoaștem : ne aflăm în fața unei prime intenții pentru Tg. Jiu, ulterior abandonată, dar abandonată nu din considerente de ordin artistic, ci datorită respectului sculptorului pentru cele inginerești, precum și din mobiluri financiare...

Cum o *Coloană* dublu de înaltă la Tg. Jiu nu ar fi cerut decît o sporire cu 5 cm a modulului față de cel actual, cum această maiestuoasă *Coloană,* în concepția creatorului, trebuia percepută ca un infinit drum în sus, nu credem că ea ar fi distonat, chiar în conlucrare cu dimensiunile de azi ale *Porții* și *Mesei ;* sub aspectul proporțiilor, conlucrarea *Coloanei* nu se face atît cu *Poarta* și *Masa,* cît cu întreagă acea cale sacră, anume croită din zăvoiul Jiului și pînă la ea și care măsoară peste un kilometru...

Pe de altă parte, sînt unele indicii că Brâncuși, cel ce realizase mai de mult proiectul unei *Păsări* care, mărit, ar fi urmat să umple bolta cerească —, Brâncuși visătorul pornit să propună asemenea metafore drept subtitlu al creațiilor sale —, pare să fi întrezărit și *Poarta* la alte dimensiuni. Confesîndu-se la un pahar de vin, în 1938, atentului Petre Pandrea, sculptorul face următorul bilanț : „Le-am făcut gorjenilor o poartă ca pentru oameni săraci cu edilitate deficitară" (226)... S-a zis chiar că artistul imagina o *Poartă a sărutului* cu „cu o des-

Scanned with OKEN Scanner

chidere de 12 m între stîlpii de piatră“ (186), și dacă nu ar fi vorba decît de un simplu vis, încă merită să-l notăm...

În legătură cu dimensiunile *Porții* efectiv realizate, se observă că ele reprezintă o sporire de zece ori a dimensiunilor machetei în ghips a lucrării. Iată cifrele, după Breziamu—Geist:

Macheta Porții		*Poarta sărutului*
53,0 cm	înălțime	5,27 m
65,4 cm	lățime	6,58 m
19,5 cm	înălțime lintou	1,95 m
18,4 cm	grosime lintou	1,84 m
33,5 cm	înălțime coloană	3,32 m
16,5x16,8 cm	lățime coloană	1,68 m

Printr-o ciudată răsturnare a observației s-a ajuns să se susțină că de fapt *Macheta* ar fi... micșorarea de zece ori a dimensiunilor unei *Porți* nu știm cum prefigurate de sculptor: „...Ni se pare o idee strălucită aceea de a concepe o machetă, față de lucrarea proiectată, la scara de 1:10... Pietrarii, zidarii, cioplitorii de piatră și proiectantul însuși n-au avut decît să măsoare macheta și să mute virgula cu o cifră ca să obțină dimensiunea finală dorită...“ (96). Nu există nici un motiv să credem că artistul ar fi putut gîndi la o *Poartă* mai mare — scrie criticul — „întrucît *Macheta* ei se transformă cu remarcabilă ușurință în dimensiunile *Porții* — prin simpla deplasare a unei zecimale...“ (96).

În sfîrșit, să reamintim în acest context demersurile de sporire în diametru a *Mesei tăcerii*. Am consemnat trei intervenții ale sculptorului pe o atare direcție. Poate că acolo, lîngă Jiu, el a imaginat masa la dimensiuni încă mai mari — (132). Ori poate că știind greutățile de transportare a unor blocuri de piatră de peste 5000 kg, să se fi gîndit la soluția — eventuală — a grupării cîtorva mese mai mici (40 ; 51)...

Ar fi o neînțelegere să se creadă, din toate acestea, că am urmări să strecurăm, cumva, ideea unor ajustări a proporțiilor Ansamblului brâncușian căci nu puțini vor să „revizuiască“ această creație. Pro-

Scanned with OKEN Scanner

blema pe care o punem noi este una a asimilării adecvate a capodoperei *existente* și nicidecum una a modificării ei. Se știe, fiecare creație a marelui artist e o lecție deschisă de generare a formei; percepem deopotrivă și confundat *sculptura* și *starea de a face* sculptură. La Tg. Jiu nu e altfel. Să nu absolutizăm dimensiunile atinse ale *Mesei, Porții, Coloanei* oprimînd în ele vocația ciclicității, cînd tocmai această vocație — solidară mesajului însuși — e adevărata dimensiune a plasticii brâncușiene. Să nu tragem o cortină cenușie peste putința de prelungire în vis a capodoperei, cînd această prelungire nu-i decît *o calitate aparte a formei* în care capodopera există.

Structura semnificantă de la Tg. Jiu e o creație cu statut cosmic. S-a vorbit destul — și fără profit — de „dimensiunea umană" a acestei lucrări invocîndu-se în grabă înclinarea spre echilibru și ponderare proprie spiritualității românești. Dar aceeași spiritualitate a așezat în chiar miezul simțirii sale o grandioasă viziune nupțială a morții :

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii...

Aspirația Ansamblului brâncușian aceasta a fost.

Închegarea capodoperei lui Constantin Brâncuși noi am prezentat-o, prin excelență, ca geneză treptată a contextării *Coloană — Poartă — Masă*. Ce-i drept, am adăogat cîte ceva — dar nu de sine stătător — despre cele 30 de scaune menite înșiruirii pe Calea ce pornește de la *Masa tăcerii* menționînd, la urmă, că din anumite considerente strategice ale expunerii rămîne să tratăm mai pe larg în alt cadru despre această Cale jalonată prin componentele plastice amintite... Totuși, chiar cu aceste adausuri: epuizează o asemenea descriere concepția sculptorului la Tg. Jiu, sînt oare acoperite intențiile sale?

Se vorbește mult despre *caracterul neterminat* al capodoperei brâncușiene. În acest sens, o serie de

Scanned with OKEN Scanner

observații preliminare deja am făcut în prima parte a Comentariului. Acum, revenind, putem proceda cu alte mijloace.

Propunem cititorului un experiment mintal :

Să considerăm, prin convenție, intențiile lui Brâncuși insuficient definite de contextarea *Masă — Poartă — Coloană* ; să ne închipuim, în definitiv, Ansamblul realizat cu toate acele completări presupuse ca dorite de sculptor, adică să ni-l închipuim în „formula lui ideală" deductibilă din intervențiile în acest sens ale comentatorilor de pînă acum. Să vedem ce iese, ce izbîndă a criticii... (În cazurile în care există diferențe de păreri privind un anume aspect al completării ori amenajării capodoperei, am reținut pentru *Ansamblul imaginar* punctul de vedere cel mai răspîndit ori al criticului cu cea mai multă autoritate ; vom avea grijă, însă, și de celelalte puncte de vedere).

Ansamblul imaginar nu ar mai începe de la digul Jiului, ci de peste apă, cuprinzînd, deci, și malul apusean. În zăvoiul de acolo, amenajat expres în formă de parc (223), ar domina peisajul un *Prometeu* brâncușian (186 p. 29). Iată descrierea lui : „o fontă de o mărime enormă așezată pe doi stîlpi tot din fontă, sferă din care țîșnea o săgeată — e mintea..." (132 p. 5). Probabil peste apă s-ar întinde un pod suspendat ce ar lega realizările plastice de pe ambele maluri...

Trecînd pe malul răsăritean am descoperi, chiar de-a lungul lui (deci perpendicular față de actuala „alee a scaunelor") un „alt șir de scaune din piatră modelată" conceput anume „pentru priveliștea rîului Jiu" (228).

Apoi ar urma tripticul celor trei mese „ale tăcerii" (40 ; 51). Cel puțin în cazul mesei din mijloc scaunele s-ar afla apropiate funcțional de tăblie și împerechiate simbolic (29 ; 217 ; 22 ; 223) iar copacii învecinați ar înconjura-o, la rîndul lor, mai strîns (240).

Imediat în interiorul parcului, aleea secundară ce se deschide din axul Ansamblului spre dreapta și stînga — *Aleea îndrăgostiților* — ar crea atmosferă prin „40 de bănci monoxile" (223) adică tăiate fiecare din cîte un trunchi masiv de stejar, după un model dat de sculptor în 1938.

Scanned with OKEN Scanner

Cu numita de acum *Alee a scaunelor* e o poveste mai complicată. Unii comentatori, modești, par să nu reclame drept modificare conformă gîndurilor lui Brâncuși decît o presărare unul cîte unul a scaunelor, de o parte și alta a Căii, în locul prezentei dispuneri a lor în grupe repetate de cîte trei (34 ; 35 ; 303). Alți comentatori, radicali, par să dorească nici mai mult nici mai puțin decît scoaterea și aruncarea tuturor scaunelor, fie pe considerentul că sînt o adăogare improvizată, o intervenție edilitară „nu tocmai fericită“ (17), fie pe motivul că nu au fost cioplite conform indicațiilor sculptorului privind curburile presupuse de forma clepsidrică (223). Apoi, chiar dacă ar fi judicios executate, adică reproducînd curburile line ale *Coloanei,* oricum, scaunele nu au „nimic, nici în clin, nici în mînecă“ cu spațiul dintre *Masă* și *Poartă* (199), sînt „rătăcite“ acolo (201). În sfîrșit se mai susține că Brâncuși vedea aleea dintre *Masă* și *Poartă* trecînd printre zece guri de peșteri ori „10 grote în care urmau să fie așezate cele 30 de scaune“ (132 p. 5)... Dînd cîștig de cauză criticului cu mai multă autoritate, să renunțăm la scaune. Să ne imaginăm aleea mărginită doar de plopi piramidali.

Mai departe intervine din nou o componentă insolită : o fîntînă arteziană pe care artistul „o numea în conversații cu noi *Fîntîna Zodiacului,* dar pe care n-a mai ajuns s-o înfăptuiască“ (228).

Ajungem la *Poarta sărutului.* Deoarece lucrarea a fost plasată pe ax într-o depresiune de teren, în punctul cel mai de jos al Căii pînă la *Coloană,* ea ar trebui, din considerente de bună seamă estetice, „supraînălțată la nivelul mediu al axei monumentelor“ (223). Probabil că și băncile de piatră care o flanchează ar fi scoase din pămîntul lor de acum și înălțate ; la fel cele patru scaune ce par să aparțină *Porții* prin voința sculptorului (217). Sub *Poartă,* strămutat, s-ar afla mormîntul artistului, căci „nu poate fi găsit loc mai potrivit decît cel de sub dalajul golului dintre stîlpii care susțin lintoul Portalului Iubirii din Tg. Jiu : sub arhitrava Eroilor Iubirii — cum Brâncuși prefera să fie denumit Portalul...“ (209). (Anterior criticul susținuse construirea unei cripte pentru țărîna sculptorului „pe locul cel mai arătat, sub Columna Nesfîrșitului“ (222) din

Scanned with OKEN Scanner

piatra de Banpotoc rămasă de pe timpul realizării Ansamblului).

Dincolo de *Poarta sărutului* (și chiar mai înainte), pe drumul pînă la *Coloană*, s-ar afla înșiruite o sumedenie de alte creații brâncușiene, fără precedent în opera sa. „În planurile lui Constantin Brâncuși, planuri care se găsesc în 1936 încă într-o fază de gestație, din digul Jiului, pe o distanță de peste 1 km, trebuia să apară pe lîngă operele existente și altele, care să povestească întreaga istorie a neamului, cu toate frămîntările străbunilor, ocupațiile lor etc., în chinuita lor existență. Astfel, păstoritul, agricultura, cultura viței de vie, albinăritul, urmau să apară pe această „Cale a neamului" cum îi spunea statuarul însuși, Strada Eroilor, cum i se spune astăzi. Proiectele lui Constantin Brâncuși, în 1936 erau gigantice ; ele depășeau puterea de muncă și de creație a unui singur om" ; „o operă de factura Eneidei lui Virgiliu" (132 p. 4—5)... Dacă aceste lucrări n-ar mai fi să fie vreodată materializate, oricum, drumul pînă la *Coloană* se cade să-l vedem mult lărgit, încadrat de șiruri sobre de plopi piramidali (223). Calea Ansamblului imaginar, în întregimea ei, ar fi pardosită cu mari lespezi neregulate de piatră de rîu, conform unei dorințe expres formulate a sculptorului înaintea plecării de la Tg. Jiu (186 p. 29). Pe de altă parte, întrucît această Cale sacră „a fost impertinent obstacolată de prezența unei bisericoaie suburbiale importunic așezată și curmezind brutal și fără rost o axialitate incontestabil ideată de sculptorul arhimagistru, întrerupînd ritmia sacră : Masă, Poartă și Columnă" —, întrucît „gîndul creator al lui Brâncuși concepuse ansamblul Trigemen urbanistic de la Tg. Jiu independent de prezența și semnificația acestei clădiri fără vreo valoare arhitectonică" (201) —, actuala biserică Sf. Apostoli ar dispare, liberînd perspectiva *Coloanei* de-a lungul întregii Căi...

Spre capătul ei răsăritean *Via Sacra* s-ar înfățișa călătorului ca o serie urcătoare de trepte monumentale de piatră (199) dincolo de care s-ar deschide, larg, locul anume amenajat al *Coloanei*.

Coloana să ne-o închipuim pivotîndă, încet rotitoare, „așa cum Brâncuși o visase" (201).

Scanned with OKEN Scanner

Modul de amenajare brâncușiană a spațiului fost odinioară tîrg de fîn și de vite ne apare, din nou, ca una din chestiunile cele mai controversate, căci toată lumea invocă mărturii, ori direct spusele sculptorului... „În concepția lui Brâncuși — afirmă realizatorul tehnic al lucrării — *Coloana* trebuia să răsară ca o tulpină din iarbă“ (101) ; așadar se impune renetezirea terenului și semănarea lui cu iarbă uniformă (240)... „Să nu-mi faci parc în jur !“ ar fi avertizat-o Brâncuși pe Aretia Tătărescu (4 p. 32). Ba — se răspunde — încă din 1937 vrerea artistului a fost ca în jur să se planteze arbori (27) — castani, arțari și brazi (29) sau plopi (22). Încă o dată în contradictoriu, alt proiect de amenajare împinge perdeaua dendrologică mult spre margini spre a face loc unei piațete pietruite (223 ; 199 ; 201 ; 186 p. 29)... Piațeta ar fi reconstituirea unui gînd al sculptorului pe care „el ni l-a încredințat în 1938“ (201). Cum punctul de vedere e susținut cu multă pasiune, propunem cititorului să-l accepte, prin convenție, ca element configurator al Ansamblului imaginar pe care îl parcurgem acum. Iată descrierea piațetei :

De formă elipsoidală, ea trebuie să confere *Columnei* evidență de gnomon, să accentueze participarea ei la actul cosmic al rotirii Pămîntului, al curgerii timpului. Mutarea lină, de-a lungul zilei, a umbrei *Coloanei* pe fața fostului tîrg de fîn se oferă acum valorificării emoționale printr-o subliniere aproape ostentativă. *Piațeta gnomonului* capătă în acest scop (printr-o pavimentare specială ori prin „grohotiș de marmoră“ diferit colorat) înfățișarea unui cadran solar jumătate alb (partea zilei) și jumătate negru (partea nopții). Spre margini, analog, dispunerii orelor pe un cadran, piațeta înglobează dale de piatră cu semnele celor 12 zodii și înșiră regulat 24 de scaune cu fața pătrată (cîte se crede că a comandat Brâncuși) adică atîtea „cîte ore are ziua cu noapte cu tot“ (199)...

Dar să trecem mai departe căci Ansamblul imaginar nu se încheie la *Coloană*.

Mai departe e așa-zisa *Masă ultimă* (ori *Masa festivă*). Prin plasarea acestei *Mese ultime* (culeasă de undeva „de pe tușa“ capodoperei) în continuarea Căii concepute de Brâncuși și în interiorul parcu-

Scanned with OKEN Scanner

lui *Coloanei*, se poate spune că Ansamblul imaginar a și început să devină o realitate !... S-o acceptăm ca element al lui, căci toate intervențiile altora împotriva integrării *Mesei festive* (222 ; 160 p. 107 ; 27) s-au dovedit neglijabile față de bunele intenții ale celui ce a plasat-o acolo ; nu mai pot face nimic față cu un fapt împlinit... „Această Masă a avut însă și șase scaune“ (34). „Mai este oare nevoie de propuneri concrete ?“ (35)...

Adăugăm că a declara *Masa festivă* neavenită nu echivalează totdeauna cu a susține natura de triptic a capodoperei brâncușiene, — *Masă, Poartă* și *Coloană*. Așa, se crede că pe locul contestatei mese ar fi trebuit să fie altceva, cu alte cuvinte Ansamblul ar fi măcar o *Tetralogie* (222 ; 194). „Nu se știe cum. Și nici prin ce ! Cu *Pasărea Măiastră ?* Cu *Prometeu ?* Ori cu altă plăsmuire ? Căci Brâncuși, îndepărtîndu-se cu grabă, a luat cu el taina gîndului, nedezvăluindu-l nimănui...“ (189). În altă parte, același comentator scrie : „Ordonase săparea și turnarea unor temelii și căratul unei mari cantități de piatră de construcție. Aceste pregătiri păreau a fi destinate amplasării unei *Păsări Măiestre* căreia el îi găsise apropierea de tîlc care stă între Masă, Poartă și Columnă“ (201).

N-am ajuns încă în punctul terminus. Se mai speră în plasarea unei alte sculpturi brâncușiene dincolo de *Masa ultimă,* tot în continuarea Căii, tocmai la ieșirea din parcul *Coloanei*. „Poate că pe acest loc — scrie cineva încă indecis — s-ar putea amplasa chiar o copie, sau o lucrare făcută după un proiect nerealizat al artistului“ (230). „Una din păsările sale de foc — decide altcineva — una din măiastrele sale, ridicată spre lauda sa, ca o semnătură, pe care noi o cerem postum, ar aduce o încheiere potrivită acestui ansamblu“ (35). Oricum, deci, să adăugăm Ansamblului imaginar și o *Pasăre...*

E penibil. Ansamblul în „formula lui ideală“ dedusă din contribuțiile în acest sens ale comentatorilor, în loc de elocvență estetică, nu are decît elocvență polemică...

Ușurința cu care se propun intervenții epigonice într-una dintre cele mai mari creații artistice ale lumii are însă explicațiile ei.

Scanned with OKEN Scanner

Prima : Dispoziția subiectului contemplator de a continua elaborarea capodoperei brâncușiene este, după cum am mai spus, o tendință naturală, ea decurge din calitatea notorie a sculpturilor sale, anume aceea de a întreține neconsumat climatul propriei lor geneze. „L'art ne fait que commencer" — zicea Brâncuși. Sîntem determinați să constatăm că această tendință se manifestă din plin în cazul receptării Ansamblului, ceea ce, *in abstracto*, e o victorie a sculptorului. *Concret*, însă, tendința acționează paradoxal și agresiv. Ea naște „proiecte de perfectare" a capodoperei ce vizează să se materializeze, să ia *fizic* în antrepriză lucrarea, în loc să rămînă un propriu al *asimilării ei sensibile*, o „a patra dimensiune" a Ansamblului *așa cum a rămas* de la Brâncuși.

A doua : Se ignoră că vorbele sculptorului exprimînd intențiile sale la Tg. Jiu, oricît de corect ar fi fost reținute de martori, nu pot, prin simplul fapt că provin de la sculptor, să întemeieze sau să legitimeze „proiecte de perfectare". Am văzut, elaborarea capodoperei a fost un proces de durată. Spusele artistului ce vin acum să pună în joc înfățișarea Ansamblului — cărei etape aparțin ? Ele au elocvență *de moment* și nu pot fi speculate atemporal. Altfel, apare pericolul să întoarcem capodopera, în baza vorbelor lui Brâncuși, la o formă a ei depășită de mersul ulterior al ideației creatorului, ori s-o aducem la o formă asupra căreia abia delibera (cînd, mai potrivit ar fi să preluăm deliberarea ca deliberare).

A treia : Intima meditație brâncușiană asupra capodoperei sale conține și o mare doză de pură visare. Gîndul de a realiza la Tg. Jiu o coloană mai înaltă decît cea existentă n-a fost un simplu vis. Dar închipuirea unei *Coloane* rotindu-se într-un acord cosmic cu astrele, aparține, de bună seamă, reveriei. Ea divulgă un sens, nu însă o intenție abandonată, căci artistul n-a urmărit înfăptuirea efectivă a unui atare gînd la Tg. Jiu. Cei porniți să prepare Ansamblului o altă înfățișare nu discern cum s-ar cuveni între planul real și cel al fantazării artistului. Convertind visul în realitate ei își iau un avans față de sculptor, comit — socotim — o inadvertență. Căci, în măsura în care le cunoaș-

Scanned with OKEN Scanner

tem, reveriile unui geniu nu pot decît să-i nimbeze opera.

A patra : În anii lucrului la Tg. Jiu, Brâncuși a trăit — pentru prima și ultima dată în viață — o lungă perioadă a desfășurării creatoare în afara pereților atelierului. „Atelierul" lui cuprindea acum un întreg orășel... Desigur că în acești ani, mai mult ca oricînd, îi acaparară gîndurile, ori îi trecură prin minte și alte proiecte de lucrări sub cerul liber. A vorbit uneori de ele. Dar fiindcă artistul se afla acolo, pe șantierul Ansamblului, cei ce l-au auzit înclină să treacă spusele sale în contul acestei ample lucrări. Așa stau lucrurile mai ales cu proiectele artistului stimulate de locuri și posibilități prospectate la Tg. Jiu, de parcă n-ar fi avut nici un drept să imagineze cîte ceva și alături de Ansamblu, așa cum a făcut-o, în mic, în grădina casei Gănescu... Orașul avea nevoie de un nou tîrg de săptămînă și se pare (informația o deținem de la Ion Mocioi) că Brâncuși imaginase pentru acel loc o *Fîntînă a zodiacului* dacă nu chiar și o piațetă pe potrivă, ori un cadran solar.

Dar *Fîntîna zodiacului* apare pomenită după zeci de ani ca și cînd ar fi trebuit să completeze capodopera...

A cincea : În sfîrșit, ușurința cu care se propun idei de perfectare a celei mai importante creații brâncușiene o explică (mai mult sau mai puțin, de la caz la caz) precaritatea de percepere adecvată și înțelegere a *ceea ce este* la Tg. Jiu. Nu putem omite să ne întrebăm : oare în ce măsură supozițiile și pledoariile de întregire a Ansamblului presupun o bună cunoaștere a ceea ce reprezintă, ori măcar a vrut să reprezinte el ? Pare de necrezut, dar cu cît se știe mai puțin despre geneza capodoperei, cu atît ideile de „completare" și „încheiere" sînt mai importante. Toate acele bănuieli privind prelungirea Ansamblului dincolo de Jiu, ori dincolo de *Coloană*, ca și toate acele mărturii în stare să justifice interpunerea altor lucrări între *Masă* și *Poartă*, ori între *Poartă* și *Coloană*, sparg fără măcar să știe o structură semnificantă îndelung elaborată. Cum să privim toate acestea altfel decît ca imixtiuni deconcertante, decît ca formule hibride, cînd toată măreția Ansamblului, unicitatea lui în arta lumii, stă

Scanned with OKEN Scanner

în rigoarea structurii definită prin cele trei lucrări ce respiră laolaltă o semnificație intangibilă ?

Să reiterăm Ansamblul imaginar — cu ochi critic de astă dată — înlăturînd tot ce nu se susține în perspectiva acelei geneze a lui configuratoare de semnificație pe care a reconstituit-o cercetarea noastră :

Amplasarea unui *Prometeu* pe malul drept al Jiului este o presupunere pe care nici un document n-o sprijină. Mărturiile sînt precare și contradictorii. Textele lui V. G. Paleolog neagă implicit teza unei prelungiri a capodoperei dincolo de digul *Mesei tăcerii ;* dacă Brâncuși ar fi înfăptuit o *tetralogie* (201 ; 189 ; 222 ; 202), susține V. G. Paleolog, noua componentă — nu se știe dacă o *Măiastră,* un *Prometeu* ori altceva — ar fi venit, oricum, dincolo de *Coloană* (189) ... Constantin Ionașcu l-a auzit pe sculptor pomenind de un *Prometeu,* dar precizează că locul amplasării nu era stabilit. În plus, toate aducerile aminte ale fostului jurisconsult al lui Malaxa se referă la ideația brâncușiană din 1936 (132), deci dintr-o etapă ce nu pune în discuție forma finală a capodoperei, dacă nu cumva ni se comunică pure fantazări ale artistului într-un moment de bună dispoziție ; propunem în acest sens să se compare stilul descrierii Ansamblului reținute de C. Ionașcu cu stilul descrierii lui reținute de Petre Pandrea (226 p. 167) unde Brâncuși expune amănunțit și agrementat o amenajare — o întreagă promenadă de busturi pe digul Jiului — chipurile înfăptuită, în realitate, însă, o buclucașă invenție de dragul unui tîlc... Singur textul în manuscris aparținînd lui Tretie Paleolog fixează locul *Prometeului* „peste apă". Artistul i-ar fi vorbit despre acest proiect numai lui, la cîteva ore după ce față de tatăl său, V. G. Paleolog, vorbise de desăvîrșirea „unui ansamblu mergînd *de la dig și pînă la Coloană* (s. n. — I. P.)". Același text menționează că Brâncuși a pomenit la Tg. Jiu de realizarea unui *Prometeu* în aer liber la o petrecere de prin septembrie 1938 la care se afla de față și industriașul Malaxa ; petrecerea pare că „s-a încheiat cu promisiunea acestuia de a comanda un *Prometeu* de dimensiuni uriașe spre a orna curtea fabricilor sale de țevi și laminate din București. Sînt chiar indicii

Scanned with OKEN Scanner

că sculptorul a primit ulterior un avans pentru acest proiect și care trebuia să-l ajute la desăvîrșirea lucrărilor de la Tg. Jiu" (186 p. 29) . . .

Pe un asemenea fond contradictoriu ni se pare hotărîtor să observăm geneza efectivă a capodoperei. Ea a fost — și am defini-o așa : efort constant de elaborare a unei structuri — sculpturale, arhitecturale, ekistice — care să lege și să unifice digul eroic al Jiului cu punctul cel mai înalt al orașului din marginea lui opusă, de unde răsărea soarele și unde fu înălțată *Coloana*. Geneza relevă, deci, cu certitudine, limitele în spațiu ale capodoperei brâncușiene, limite ce corespund perfect menirii ei comemorative. Dincolo de aceste limite (peste Jiu ori după *Coloană)* nimic nu se susține faptic ; dacă s-ar susține, am începe să ne îndoim de interpretarea noastră. Ipoteza că Ansamblul ar fi urmat să fie o tetralogie (Brâncuși n-a spus-o) se bazează exclusiv pe remarcarea în planurile arhitectului peisagist Rebhuhn de amenajare a parcului *Coloanei,* ca și în teren, a unui misterios rond ce intervine în continuarea axului Ansamblului, îndată după *Coloană*. Dat fiind modul de plasare a rondului similar plasării componentelor Ansamblului, s-a extrapolat instinctiv, el trecînd drept loc destinat unei alte lucrări complet obscure nouă. Or, se poate tot atît de bine ca artistul să fi avut nevoie de „locul rezervat" (fie aceasta și „în cele din urmă") ca de un *simplu rond de flori* care să bareze perspectiva Căii dincolo de *Coloană* fără a închide totuși accesul în parc prin partea opusă. Dacă nu ar fi interpus nimic, aleea ce răspunde, dincolo de *Coloană* în drumul Tg. Jiu — Rîmnicu Vîlcea ar fi putut trece în mod nestingherit drept continuarea *Căii sufletelor eroilor* care, în concepția creatorului, vine de la dig la Coloană. În 1938 locul în discuție, dealtfel, devenise realmente un frumos rond de flori (160 p. 106). Tîrziu după plecarea lui Brâncuși grădinarul Iacob Esperschildt se gîndi că n-ar fi rău să plaseze acolo tăbliile de piatră stinghere rămase după definitivarea *Mesei tăcerii*. „Gheorghe Di Bernardo, antreprenorul lucrărilor pentru amplasarea operelor lui Brâncuși ne-a declarat — menționează, în *Documentarul* său, Ion Mocioi — că sculptorul nu i-a dat sarcina de a asigura amplasa-

Scanned with OKEN Scanner

rea în rondul de flori, pe axă, dincolo de Coloană a mesei respective ; această acțiune a urmat-o din proprie inițiativă grădinarul Esperschildt" (160 p. 107). (Ulterior masa „apocrifă" fu scoasă, apoi adusă din nou, acum vreo zece ani, pe considerentul că... mai fusese văzută acolo)...

Cît despre celălalt pretins „loc rezervat" situat încă mai departe pe aceeași falsă continuare a *Căii sufletelor eroilor*, presupunerea e consecința unui elementar gol de informație, căci locul nu are nimic cu Ansamblul ; el privește Monumentul eroismului gorjenesc pe care urma să-l realizeze sculptorul Al. Severin.

(De un pod suspendat peste Jiu, în dreptul *Mesei tăcerii*, n-a scris încă nimeni, dar s-ar putea să se scrie, căci în timpul lucrului la platforma *Mesei* și la astuparea canalului din parc (viitoarea *Alee a îndrăgostiților)* peste apă se improvizase un podeț pentru aducerea prundișului cu boii...).

Să trecem, deci, să vedem cum stăm cu piesele nerealizate între adevăratele limite ale Ansamblului.

Șirul de scaune de piatră plasate de-a lungul apei n-a existat. Petre Pandrea vorbește de el ca de o amenajare ființind concomitent cu cealaltă „alee a scaunelor". Dar documentele de arhivă atestă comanda doar a 42 de scaune : 12 cu fața rotundă — ale *Mesei tăcerii* — și 30 cu fața pătrată, configurînd azi, aproape toate, „aleea" dintre *Masă* și *Poartă*. Probabil că informația falsă provine de la... Brâncuși. În acest caz ar merita să reținem gîndul artistului *ca gînd*...

Bănuiala că în zăvoiul Jiului ar fi urmat să fie trei mese „ale tăcerii" se întemeiază exclusiv pe nedumerita remarcare a tăbliilor de piatră rămase „pe tușa" capodoperei, coroborată cu identificarea locului unde au fost ele părăsite. Cu alte cuvinte, ipoteza unui triptic al meselor Petru Comarnescu a formulat-o liber, fără să fi cercetat geneza complicată a *Mesei tăcerii*. Or, reconstituirea genezei *Mesei tăcerii* clarifică altfel povestea tăbliilor părăsite... Probabilitatea ca în cazul imaginării Ansamblului la alte proporții sculptorul să fi „întins" în zăvoi o masă mare, așa cum se întîmplă îndeobște, prin utilizarea

Scanned with OKEN Scanner

mai multor mese mici, este o speculaţie a noastră. Oricum : dacă Ansamblul ar înfăţişa la dig nu o masă, ci trei, nu o alee a scaunelor, ci două, — atari suplimentări nu ar modifica întru nimic semnificaţia lui ; dar, tocmai din această cauză, poate că ar încărca lucrarea.

Despre *Fîntîna zodiacului* am vorbit. Menţiunea că în compensarea *Fîntînii* brâncuşiene „edilii au construit un havuz" (228) nu probează destinarea ei parcului cu *Masa* şi *Poarta* pentru simplul considerent că havuzul de acolo datează dinainte de începerea activităţii sculptorului la Tg. Jiu *. Totuşi motivul brâncuşian al fîntînii — motiv încărcat de o semnificaţie pe care ne-am străduit s-o dezvăluim prin comentarea proiectului *Fîntînii lui Haret* — s-ar fi putut integra capodoperei, e cosubstanţial ei. Asupra unei probabile implicări a acestui motiv în capodoperă vom reveni în baza unui indiciu de arhivă încă nesemnalat.

Controversata „Alee a scaunelor", exilată din Ansamblul imaginar, trebuie s-o reintroducem. Nimic documentar nu sugerează *intenţia* sculptorului de a ordona scaunele în jurul *Coloanei*. Dacă ar fi existat o intenţie fermă în acest sens, mutarea lor acolo s-ar fi putut opera fără dificultăţi oricînd înaintea plecării de pe şantier, ori măcar s-ar fi dat indicaţii antreprenorului ; (menţionăm că alte lucrări de amenajare a capodoperei — bunăoară realizarea băncilor de lemn după model brâncuşian — au continuat şi după plecarea sculptorului). Argumentul *numărului* scaunelor, număr indicat de diferiţi critici (303 p. 153 ; 199) a fi 24 (exact „cîte ore are ziua cu tot cu noapte la un loc") cade, căci documentele consemnează fără echivoc comanda şi livrarea a 30 bucăţi scaune de acest tip. Argumentul *estetic* — forma pătratică în secţiune orizontală a scaunelor, asemănătoare secţiunii *Coloanei* — probează oare că ele n-ar fi potrivite înşiruirii pe aleea dreaptă ce face trecerea de la *Masă* la *Poartă* ? Să observăm că scaunele presupun, în număr egal cu liniile lor drepte, un număr de curburi pronunţate,

---

* Vezi G. Gîţă, *Ghidul Gorjului*, editat la Liga Naţională a Femeilor Române. Craiova, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare celor de la *Masa tăcerii*. Acest echilibru structural le face să medieze fericit între rotunda *Masă* și dreptunghiulara *Poartă*. Însuși criticul ce susține că ele nu au ce căuta între *Masă* și *Poartă* recunoaște : în forma lor de acum scaunele de pe alee nu ar fi potrivite la *Coloană* ; dar în loc să le remarce valabilitatea acolo unde sînt, recomandă dispensarea de ele și cioplirea altora, servile curburilor *Columnei*... La fel ca în atîtea alte cazuri, se prea poate ca Brâncuși să nu fi fost mulțumit de scaune, dar repudierea lor e un zel al nostru și nu o acțiune a lui. Sculptorul le-a acceptat și a început să le așeze — cu toate că erau pătratice ! — între *Masă* și *Poartă* (1) adică în aria ce rezultă din toate documentele de arhivă ca destinată lor *. La urmă le-a fotografiat iar fotografia a pus-o mai tîrziu la îndemîna monografilor săi, Carola Giedion-Welcker (110 R. 92) și David Lewis (147 R. 33). Îndată după plecarea creatorului Ansamblului, într-un articol pe care primăria orașului îl trimite spre publicare ziarului *România* din București (la 3 octombrie) de spațiul dintre *Masă* și *Poartă* se vorbește ca de „o alee presărată cu flori și scaune de piatră" **... Cît privește modul de așezare, documentele consemnează sistematic : pentru scaune s-au rezervat 10 nișe ; vor fi grupate cîte trei în fiecare nișă. Poate că după sosirea scaunelor Brâncuși să fi încercat și o dispunere a lor la distanțe egale. Există fotografii de epocă de ambele tipuri (110 R. 92 ; 160 R. 8). Pe acest fond neconcludent e natural să invocăm ca pe o probă modul de dispunere ce se vede astăzi și care reflectă în bună parte dispunerea preconizată și descrisă prin documentele de arhivă... În sfîrșit bizara informație privind intenția sculptorului de așezare a scaunelor în zece grote sau peșteri se datorează înțelegerii eronate a sensului cuvîntului *nișă* utilizat probabil de însuși Brâncuși în conversațiile sale. Chiar cel

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 101/1938. Adresa nr. 243 și Deciziunea nr. 5050; Dos. 1938 (47), Deciziunea nr 5742.

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 126/1938.

Scanned with OKEN Scanner

ce depune mărturia se divulgă adăogînd că la Tg. Jiu pentru ideea brâncușiană de grotă tradiția orală folosește cuvîntul *nișă*. Or, studierea actelor referitoare la geneza capodoperei, oferă o imagine clară a acestor grote sau nișe : simple intrînduri (se pare, marcate prin brazde de iarbă) în marginile Căii. Grotele sau nișele nerealizate (după martorul pradă confuziei semantice) sînt prezentate de un document al primăriei Tg. Jiu ca „amenajate" încă din vară, așteptînd scaunele*...

Dar observația noastră cea mai importantă în legătură cu scaunele brâncușiene pătratice este următoarea : dacă „presărarea" lor de-a lungul axului capodoperei trebuie admisă ca autentică, în nici un caz ele nu conturează astfel o a patra componentă egală *Mesei, Porții* și *Coloanei.* Scaunele, ca și băncile brâncușiene de lemn ori de piatră, sădirea șirurilor de plopi ori integrarea unor ronduri de flori, fac parte din seria secundară a lucrărilor de amenajare. Gîndite, desigur, tot de Brâncuși, aceste lucrări nu sînt atît purtătoare de semnificație cît creatoare de atmosferă. Ideea unei autonome *Alei a scaunelor* maschează cumva unitatea Ansamblului. Nu există o *Alee a scaunelor* și o *Cale a sufletelor eroilor,* ci numai o *Cale* care — așa cum relevă reconstituirea genezei capodoperei — începe *de la dig* și duce pînă la *Coloană.*

Aleea îndrăgostiților nu este nici ea mai mult decît o amenajare secundară, chiar dacă ne-ar place să vorbim de intersectarea ei cu *Calea sufletelor* ca de un emoționant sistem brâncușian de coordonate**... Numele pare să i-l fi dat Brâncuși (186 p. 25).

În Ansamblul imaginar *Poarta sărutului* apare supraînălțată la „nivelul mediu al axei". Cel ce propune supraînălțarea o face în baza exclusivă a gustului său estetic, nemulțumit de faptul că de la *Masa tăcerii* Calea *coboară* ca apoi să *urce* la *Coloană.* Or, s-ar putea ca gustul altora să adere la

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos 101/1938, Deciziunea 5050.

** În ce privește realizarea celor 30 (și nu 40) bănci de lemn destinate *Aleei îndrăgostiților* cît și digului Jiului, vezi Arhivele Statului. Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 105/1938.

Scanned with OKEN Scanner

itinerariul deal-vale-deal sugerat azi de capodoperă. Să lăsăm, însă, gusturile. Fapt este că singurele mari desfășurări în spațiu preconizate de Brâncuși — Ansamblul de la Tg. Jiu și Mausoleul din India — prezintă o tulburătoare similitudine : amîndouă construiesc un itinerar care întîi coboară, trece pe sub o boltă ori printr-un tunel subteran ca apoi, urcînd din nou, să ajungă în fața unor forme sculpturale elansate — *Coloana* — sau cele trei *Păsări în spațiu* — ce trimit privirea în sus, ca într-o desprindere de terestru, ca într-o continuare nesfîrșită a drumului... Bănuim, aici, un tipar stilistic brâncușian, dacă nu o personanță a „spațiului ondulat" românesc.

Biserica Sf. Apostoli ființează pe ax independent de structura semnificantă a capodoperei. A o cataloga drept componentă a Ansamblului (121 ; 35 ; 228 ; 172 ; 160 p. 131) ni se pare una dintre cele mai hazardate poziții exegetice Pe o atare direcție s-a mers pînă acolo încît s-au studiat detaliile de construcție spre a descoperi în ele presupuse sensuri brâncușiene : „Biserica Sf. Apostoli are 3 turle (2 mici și 1 mare), turlele mici au cîte 8 ferestre laterale, cea mare 16, cele două ferestre laterale cu cîte 3 geamuri despărțite..." etc. (160 p. 131) ; aceasta — în contextul interpretării tuturor componentelor capodoperei printr-un simbolism numeric prezentat drept formula artistică a ei... Dar poziția opusă ce susține că sculptorului i s-a promis „dacă nu eliminarea ei totală, strămutarea bisericii" (201) (promisiune care, neîmplinindu-se, l-ar fi supărat foarte) — ni se pare și ea exagerată.

Cel ce depune mărturie că biserica „a fost inclusă" de artist în Ansamblul său adaugă : „Noi n-am putut descifra pînă acum adevărata semnificație a acestor opere" (151). Cel care, dimpotrivă, depune mărturie că Brâncuși dorea arzător înlăturarea bisericii vorbește și el undeva, făcînd bilanțul exegezelor capodoperei, de numeroasele „chei încă false ce se încearcă în zădărnicie pe un zăvor încă inviolabil, nedescifrat" (204)... Dorim să ne pronunțăm asupra statutului bisericii în discuție în baza efortului de interpretare a capodoperei probat prin tot Comentariul : credem că biserica ce cădea pe axul Ansamblului a fost *tolerată* de Brâncuși. Nu mai

Scanned with OKEN Scanner

mult. Căci, cercetată atent, structura semnificantă de la Tg. Jiu se relevă ca revendicîndu-se — în ce privește modalitatea sa de comemorare a morților — de la un *fond autohton precreștin,* un fond care nu a fost anihilat nici pînă azi : înmormîntarea la români continuă încă să fie un amestec de oficiere creștină și rit „păgîn". Și așa cum în cimitirele noastre pot fi văzute coexistînd la același mormînt crucea și bradul funerar, sulița ori stîlpul „păgîn" de mort, la fel stau împreună la Tg. Jiu Biserica Sf. Apostoli și Ansamblul brâncușian. E observația noastră *de conținut.* Sub aspectul *formei,* putem presupune că înlăturarea bisericii ar avantaja Ansamblul, dar să nu deformăm faptele : artistul *a știut* că biserica va rămîne acolo. Oricum : dacă o putem tolera *în realitate,* cuprinderea ei „pioasă" *în interpretările* capodoperei l-ar agasa, desigur, pe Brâncuși.

De trepte care să urce la *Coloană* documentele nu știm să conțină nici un indiciu. Știm, în schimb, că niște trepte coborîtoare de la *Masa tăcerii* la *Poartă,* pentru care se adusese piatra necesară încă în 1937, nu s-au mai realizat, de bună seamă din dispoziția lui Brâncuși ...

În sfîrșit, trecînd peste mărturia fantastică, ori pur și simplu aberantă, după care artistul voia să ridice pe Calea sa o mulțime de alte sculpturi înfățișînd „întreaga istorie" și ocupațiile neamului — păstorit, agricultură, viticultură, albinărit — (lucrări fără nici o trimitere la creația lui de o viață) ajungem în parcul *Coloanei.* În Ansamblul imaginar *Coloana* răsare din piatra unei compozite piețe zodiacale sau cosmogonice. S-a scris că pentru realizarea pieței s-ar fi adus o importantă cantitate de material — dale, grohotiș de marmură — dar documentele de arhivă nu atestă de fel atari cheltuieli, în schimb sînt minuțioase în a consemna devizele, lucrările și plățile legate de amenajarea *ca parc* a spațiului din jurul *Coloanei* încă în toamna anului 1937. (Sînt menționate cantitățile și soiurile de arbori și arbuști solicitate pepinierei județului Gorj, pepinierei „Mill" Banat, fermelor „Breasta" și „Farando", săparea a 300 gropi și plantarea a tot atîția plopi piramidali, procurarea a nu mai puțin de 2 000

Scanned with OKEN Scanner

kg floare de fîn etc., etc. *). Să fi hotărît Brâncuși transformarea *Coloanei* într-un gnomon cu umbră rotitoare peste semnele zodiacului ceva mai tîrziu, ca urmare a călătoriei din decembrie 1937 în India, așa cum presupune cineva (186, p. 23) ? Din nou, documentele se arată obtuze ipotezei. Iată, în august 1938, deci numai cu o lună înainte de plecarea definitivă a sculptorului de la Tg. Jiu, amenajarea numită „absolut necesară" era următoarea : un rond în jurul *Coloanei* umplut cu „100—120 care cu pămînt bun în care să se poată planta sau semăna flori sau iarbă" **. Desigur, acestor operații și cheltuieli nu li s-ar fi dat curs dacă Brâncuși însuși n-ar fi dorit-o. Reproducerea nr. 46 din *Documentarul* lui Ion Mocioi se adaugă surselor scrise înfățișîndu-ni-l pe sculptor din spate, în timp ce își fotografiază *Coloana* suitoare din mijlocul rondului de pămînt fertil proaspăt adus ...

Trecînd la observații de principiu :

Ceea ce contestăm noi este *intenția concretă* a sculptorului de a realiza piațeta zodiacală, nu însă și probabilitatea ivirii unei asemenea idei ca *gînd răzleț* brâncușian. Cu alte cuvinte, nu susținem în nici un caz că prin menirea ei la Tg. Jiu (menire reliefată de reconstituirea genezei) *Coloana* ar fi incompatibilă cu asumarea unei atribuții de gnomon. Mai mult chiar : spunem că *oricum* — cu sau fără piațetă — *Coloana* lui Brâncuși se valorifică astfel în contemplator prin chiar menirea comemorativă conferită ei la Tg. Jiu. Ni se pare revelatoare în acest sens o paralelă între capodopera lui Brâncuși și capodopera poetului George Topîrceanu — *Balada morții*. Este surprinzător cum elementele imagistice folosite de poet în această baladă de adîncă vibrație românească trimit sistematic la natura Ansamblului brâncușian. Anonimul despre care povestește *Balada* cobora din munți și „a căzut din cale".

În ce vară ? În ce an ?
Anii trec ca apa...

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 118/1937 ; Dos. 23/1937 ; Dos. 1937 (142).

** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 117/1938, adresa Serv. Tehnic nr. 303 și adresa Serv. Grădinii Publice nr. 70.

Scanned with OKEN Scanner

Comentează versurile un critic : „Amănunt litanic, sugestiv — apele, curgînd, comunică prin comparație („panta rei") legea prefacerii necontenite, căreia nimic nu i se poate sustrage. Omului care coboară din munți i se asociază simbolic rîul din preajmă, ale cărui ape coboară și ele ... Îngropat „într-un loc aiurea", lîngă „plopi cu frunza rară", sărmanul muncitor cu sapa se integrează pe încetul în natură. În sistemul aștrilor, rotația continuă imperturbabil :

Soarele spre asfințit
Și-a urmat cărarea.
Zi cu zi l-au troienit
Vremea și uitarea".

O „pasăre străină" veghează himeric asupra mortului :

Stă și-așteaptă fără glas
Parcă să măsoare
Cum se mută, ceas cu ceas,
Umbra după soare ... *.

Iată de ce, credem, calitatea de gnomon a *Coloanei* lui Brâncuși *e dată oricum,* radiază din funcția lucrării de semn comemorativ al morților de la Jiu *suplimentînd* tacit semnificația ei pe această direcție ...

Totuși, după cum observam cu alt prilej, celelalte două componente ale Ansamblului — *Poarta sărutului, Masa tăcerii* — vădesc o anumită cheie compozițională comună : fiecare dintre lucrări e alcătuită dintr-un motiv masiv, lapidar (poartă, masă) „ornamentat" printr-un alt motiv, accesoriu, dispus prin repetare jur-împrejurul celui principal și relaționînd trainic cu el. Cele douăsprezece scaune rotunde par emanate de masa centrală de piatră ; cuplurile priveghind arhitrava sînt, prin origine, sculpturi absorbite ... Să fie *Coloana* o derogare de la norma compozițională ? Oare nu apare acum cu atît mai credibilă mărturia că sculptorul voia să realizeze în jurul stîlpului său un cadran solar ornamentat de cercul simbolurilor zodiacale ? E un indiciu în plus că *gîndul* a existat ; momentul ivirii

---

* Vezi Const. Ciopraga, *G. Topîrceanu,* Editura pentru literatură, București, 1966, p. 298—299.

Scanned with OKEN Scanner

lui trebuie să fi fost luna septembrie 1938, altfel nu s-ar fi transportat, cu suta de care, pămînt fertil la *Coloană*. Dar acest gînd — printr-o deliberare ce ar fi minunat s-o putem reface în noi — s-a dovedit nesatisfăcător, pare să fi fost depăşit de un altul, cu puţin înaintea plecării definitive a creatorului. Calitatea noului gînd — la care ne vom referi îndată — este dublă : pe de o parte stă în puterea lui să satisfacă, ca şi celălalt, regula compoziţională semnalată ; pe de altă parte, e mai mult decît un gînd pasager : l-am extras din documentele de arhivă a primăriei oraşului, deci îl privim ca pe o foarte probabilă *decizie* brâncuşiană, o indicaţie a lui dată înaintea plecării. Într-un „Tablou de lucrările edilitare strict necesare a se executa de către Primăria oraşului Tg. Jiu în cursul exerciţiului financiar 1938—1939" se află, printre alte sarcini, următoarea menţiune : „Facerea a 6 fîntîni în noul parc" ... *.

Ondulatoria *Coloană a infinitului* înconjurată de şase fîntîni ?

Cel avizat asupra modului cum s-a construit, prin geneză, semnificaţia capodoperei, ca şi asupra semnificaţiei imanente motivului fîntînii la Brâncuşi, nu se poate să nu simtă marca de geniu a acestui proiect... Fără să cunoască apropierea făcută de Brâncuşi prin proiectul *Coloanei* dintre fîntîni, un tînăr critic scrie într-un eseu filozofic intitulat semnificativ *Coloana şi fîntîna :* „Există în cultura noastră două elemente care vorbesc într-un sens aparte despre infinit. Unul, asupra căruia s-a insistat sub diverse aspecte, este motivul Coloanei", cel de al doilea element este „motivul Fîntînii". Interesul problemei sporeşte mult deoarece, cum vom arăta, între cele două elemente — Coloana şi Fîntîna — există o strînsă legătură. În înţeles simbolic, Fîntîna este o altă ipostază a Coloanei..." **. Ne disimulăm, în continuare, dorinţa de comentare adăugînd cîteva fraze din finalul celebrului eseu al lui Dan Botta, *Unduire şi moarte* : „Fîntîna lină" — scrie Dan Botta cu referire la *Meşterul Manole* — aduce

---

* Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 84/1938.

** Vasile Constantinescu, *Coloana şi fîntîna*, în *Cronica*, 33, 1972.

în atmosfera încărcată de efluviile dramei, moartea, liniștirea, armonia... Ci, de ideea unor ape multe s-a legat totdeauna — la noi — figura purificatoare a morții. Să nu fie oare permanența aceleiași credințe — a morții ca o nuntă cu spațiile, ca o trecere în „eternele ape", în substanța dionysică a lumii ? Eminescu evocase și el simpatia dintre unduire și moarte, dintre ape și mormînt :

Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Lucească cer senin
Eternelor ape ..." *

De bună seamă, nimeni nu se poate socoti chemat să realizeze proiectul brâncușian al celor șase fîntîni ... Ele nu pot, pe totdeauna, decît să aparțină nostalgiei privitorului venit la Tg. Jiu. Rămîne să le nutrească visarea. Dar această nostalgie — dacă exegeza caută s-o realizeze în privitor — e o rezolvare mai bună decît imixtiunea în capodoperă.

---

* Dan Botta, *Limite*, Ed. Cartea românească, București, 1936, p. 45—46.

Scanned with OKEN Scanner

RECULEGERE CRITICĂ (III)

Reconstituirea genezei s-a dovedit o operație dificilă. Cu atît mai mult i-am înțeles — fără să le putem da dreptate — pe cei ce preferă să comenteze impresionist Ansamblul, să-l „consume" fără să știe ce consumă, înstrăinîndu-se deci de esența lui... Ne temem că însuși cititorul a simțit uneori la lectură — n-am putut ocoli aceasta — cît de obositoare a fost să fie întreprinderea. Dar, nădăjduim, acum totul este plătit. Am cîștigat putința să spunem cu certitudine : procesul de realizare a capodoperei de la Tg. Jiu relevă *o intenție a creatorului statornică și structurantă de-a lungul întregii perioade a genezei.* Amplificarea încetul cu încetul a monumentului comemorativ, schimbările aduse pe parcurs, nemulțumirile sculptorului, pînă și visele lui la Tg. Jiu, — toate radiază dintr-o unică intenție ce-și caută forma obiectivării.

„Intenția creatorului de artă" e un concept controversat. Accepțiunea noastră subscrie următoarei observații a lui Adrian Marino : „Iată că prin „intenție" se înțelege principiul coagulant al operei, factorul intern de coeziune, energia latentă care o structurează în jurul unui nucleu, unitatea, ordinea și sensul său de cristalizare, nici o obiecție nu poate exista, dimpotrivă. Opera are fără îndoială, o astfel de „intenție" care se confundă cu propria sa traiectorie și personalitate, în actul de a se proiecta, de a se traduce în expresie. Însă nu despre această „intenție" este vorba în cele mai multe dintre studiile critice... obsedate, terorizate chiar, de o altă în-

Scanned with OKEN Scanner

trebare — fatală : „Ce a vrut să spună autorul ?“ *. Intenția creatorului (în sensul la care subscriem), nu mai apare ca o situare în act în întregime controlată de rațiune ; mai de grabă, s-ar putea zice, intenția *domină* creatorul. Cu alte cuvinte, adevărata intenție artisticește creatoare e mai aproape de impuls și intuiție decît de explicație. La urmă, asupra structurii artistice rezultate astfel, autorul nu mai poate fi decît *consultat* ....

Primul impuls brâncușian din care avea să se dezvolte Monumentul comemorativ în forma lui de azi a fost acela de a valida motivul *Coloanei fără sfîrșit* (altminteri apt să primească și alte validări) ca semn de pomenire a morților de la Jiu. Pentru Gorjul natal unde străvechile rituri încă viau, Brâncuși nu dori la început decît atît, — să-și așeze *Coloana* în descendența milenarelor însemne funerare specifice locului ; „intuiția primară“ a sculptorului rezidă în resimțirea unei atari putințe de omologare a *Coloanei* ca simbol ancestral. Dar — scrie undeva Mircea Eliade referindu-se, în speță, la Eminescu — „intuit de un creator, un anumit simbol intervine într-o operă de artă și o organizează cu o coerență a lui proprie, cu o logică absconsă, fără ca poetul să-și dea totdeauna seama de sensul, proporțiile sau valențele acestui simbol“ **.

Se înțelege încotro „bate“ Comentariul : spre dezvăluirea puterii modelatoare a arhaicelor structuri cu care comunică viziunea brâncușiană la Tg. Jiu. Dealtfel nici pînă acum n-am putut ocoli cu totul referirile de acest tip. Iar în ascuns am contat tot timpul pe deosebita elocvență finală pe care ar fi s-o aducă prezentarea structurii capodoperei lui Brâncuși ca „fenomen de personanță“ ; am promis de cîteva ori că vom face o asemenea analiză. E locul potrivit, de-acum înainte. Dacă n-am face-o, ne-am refuza exact jubilarea după un atît de lung demers exegetic. Căci nu e vorba de un adaos care ar putea să fie sau să nu fie, ci de punerea

---

* Adrian Marino, *Un mit critic : intenția scriitorului*, în *Cronica*, 34, 1967.

** Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943, p. 17.

în evidență — organic cerută de mersul Comentariului — a unui *ur-cod* apt să conducă la asimilarea elevată a capodoperei. „Fapt este — continuă textul său Mircea Eliade — că adîncind și luminînd simbolul central al unei opere de artă, facilităm înțelegerea și desfătarea ei, realizînd condițiile optime unei desăvîrșite contemplații estetice. (Contemplația estetică, dealtfel, n-a exclus niciodată, în timpurile bune ale filosofiei, cercetarea metafizicii implicate în opera de artă. Căci nu există operă de artă care să nu fie solidară cu un principiu, oricare ar fi el)" *. O asemenea cale de lucru aparține hermeneuticii **.

Explicabil, — interesează prioritar o zăbovire asupra consonanței Ansamblului cu tiparele gîndirii simbolice proprii spațiului carpatic, asupra tradiției românești înțeleasă în aspectul ei autentic și de profunzime : ca „matcă stilistică" generatoare. Dar dincolo de cadrul etnic — din care s-a ridicat Brâncuși și căruia el i-a restituit capodopera — se deschide analizei aria largă a invarianților gîndirii simbolice universale. Ea va fi invocată de noi în momentele mai importante, nu cumva să se creadă că întrucît — cu formularea lui Blaga — „creatorul de artă este iremediabil legat de etnic prin matricea stilistică, sau mai precis, prin unele categorii abisale modelatoare, care intră constitutiv și în opera de artă" *** aceasta ar condamna opera la provincialism cultural limitîndu-i puterea de difuziune și putința de a fi receptată în lume. Vom înlesni să

---

* Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943, p. 17—18.

** „Hermeneutica descifrează simbolisme, decodifică limbaje secrete. „Deschide" personale structuri hermetice, închise, dar, mai presus de orice, interpretează sistemele personale în funcție de un simbolism universal" (Nicolae Balotă, *Euphorion*, Ed. pentru literatură, București, 1969, p. 444).

*** Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Fundația pentur literatură și artă, București, 1939, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

se observe că sub aspectele ce interesează interpretarea Ansamblului, gîndirea simbolică este în ultimă instanță unitară (în diversitate) la nivelul întregii umanități, după cum la nivelul culturii întregii umanități „logica" ei și prezența ei secretă este mereu redescoperită în manifestările de artă. Există în acest sens un *izomorfism global* ce face ca Ansamblul de la Tg. Jiu să aparțină lumii și să poată fi receptat oriunde cu interes pentru timbrul lui aparte.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A PATRA

UR-COD SAU SEMNIFICAȚIA CA ANAMNEZĂ

ARHETIPUL COLOANEI

Reconstituind geneza capodoperei, am numit *Coloana* de la Tg. Jiu *protonucleul* întregului Ansamblu. Consecințele metodologice ale acestei constatări sînt, în esență, două :

Pe de o parte, semnificația *Coloanei* nu mai poate fi privită doar de sine stătător, ea capătă elocvență în decodarea semnificației *întregii capodopere ;* semnificația imanentă primei intenții a sculptorului iradiază și se perfectează treptat, prin dezvoltarea monumentului comemorativ de la protoforma sa la forma de azi. Corolar : puținele dezvăluiri ale sculptorului în privința rostului simbolic al *Coloanei* capătă rol explicativ al simbolicei *întregului* Ansamblu. Așa, devine grăitor să observăm că elementul plastic legat de artist, în modul cel mai explicit, de tema morții este tocmai protonucleul din care a crescut capodopera. Consemnarea faptului că sculptorul, respingînd alte sugestii, voia cu tot dinadinsul să ridice la Tg. Jiu o „coloană de pomenire a morților" devine deodată orientativă asupra rostului întregului Ansamblu, monument complex a cărui semnificație, nu o dată, a fost căutată de exegeți pe direcții complet desprinse de orice referire la memoria morților de la Jiu. Sînt însă și destui critici care au vorbit — mai mult ca în cazul oricărei alte componente — de caracterul comemorativ-funerar al *Coloanei.* Faptul, pentru noi, e simptomatic ; dar, pentru criticii în cauză, cum *Coloana* nu le-a apărut drept imagine *in nuce* a capodoperei, ideea că întreaga structură semnificantă de la Tg. Jiu dezvoltă de fapt gîndul primar al *Coloanei,* — această idee

Scanned with OKEN Scanner

nici nu li s-a impus cu rigoarea cuvenită, nici nu s-a luminat în substanța ei ...

Pe de altă parte (și, evident, în strînsă complementaritate cu prima consecință metodologică), considerarea *Coloanei* ca protonucleu generativ al Ansamblului de azi amplifică valoarea cercetării factorilor așa zicînd abisali care au modelat-o, valoarea căutării antecedentelor ei în sfera etnoculturii. Obîrșiile *Coloanei* n-o mai privesc exclusiv ; devin relevante pentru ceea ce este monumentul comemorativ brâncușian în chiar forma lui evoluată. Cu alte cuvinte : *Coloana* — „intuiția primară" a sculptorului la Tg. Jiu — se oferă demersului exegetic ca un salutar element *mediator* între nedescifrata pînă acum înfățișare finală a capodoperei și cîmpul de forțe al fondului autohton, al „fenomenului originar" de referință ... O precizare : a da de înțeles că printr-un demers unitar se poate urca deodată spre izvoarele ascunse ale *Coloanei* și ale capodoperei ca întreg, nu vrea să însemne că *Masa* ori *Poarta* nu ar trimite și în mod autonom (cum dealtfel am văzut) la etnocultură, la tipare arhaice. Aici ne interesează obîrșiile *Coloanei* în calitatea ei de element structurant al Trilogiei de la Tg. Jiu apt să lămurească *în ce sens* și *cu ce rost* s-au putut adăuga gîndului princeps al artistului, pe rînd, *Poarta* și *Masa*. (Calitatea *Coloanei* de element în baza căruia a cristalizat capodopera decurge, evident, din natura ei de protonucleu, dovedită prin reconstituirea genezei). Luminile pe care le aruncă asupra semnificației *Coloanei* cunoașterea fondului arhaic subiacent motivului, ajung să lumineze tainica alcătuire a capodoperei ...

Căutarea arhetipului *Coloanei* prin „imersiune" în sfera de manifestări ale culturii noastre arhaice înseamnă, în bună parte, referirea la realități încă vii. Afirmația se susține cu atît mai mult în cazul satelor românești din vremea și locurile lui Brâncuși. Cercetînd regiunea subcarpatică a Olteniei și, între altele, satele de la apa Bistriței gorjene, unde se află și Hobița, un geograf scria în 1932 : „... satele oltene de care ne ocupăm sînt între cele dintîi din rîndul acelor care pot fi considerate ca *relicte* de viață

Scanned with OKEN Scanner

arhaică românească ...“ *. „Imersiunea“ presupune, așadar, încă de la suprafață, peisajul unei culturi prin definiție solidară obîrșiilor. Putința referirilor imediate la elemente tangibile de cultură românească patriarhală s-a manifestat, însă, contradictoriu. Pentru unii, întrucît această putință există, se poate ca „imersiunea“, în sensul în care o concepem, să pară o împingere mult prea departe a analizei ...

Anumite observații pe care le avem de adus unei recente cercetări de remarcabilă ținută științifică — *Coloana cerului* de Romulus Vulcănescu — ni se oferă ca un bun pretext de prezentare a ideilor noastre.

Coloana cerului este prima carte ce face efortul să valorifice într-o sinteză imensul material românesc asupra a ceea ce autorul numește unul dintre cele mai vechi și mai semnificative monumente ale culturii noastre arhaice, monumente care „pînă în secolul al XX-lea a supraviețuit în forme dezafectate într-o superbă izolare etnografică și folclorică“ **. O largă varietate de înfățișări *stiliforme* ale coloanei cerului, ca și înfățișările ei de cea mai mare adîncime în timp, *dendromorfe* (arbore cosmic, arbore ceresc, arbore al vieții), sînt ordonate și descrise pe sute de pagini pentru ca, la urmă, întreprinderea să se încheie într-un mod greu de prevăzut pentru o lucrare de etnologie : cu o postfață dedicată Coloanei lui Brâncuși ! ... Cercetarea etnologului Romulus Vulcănescu devine astfel, în întregul ei, o impresionantă întemeiere a ideii pe care o urmărim şi noi : „În istoria culturii populare europene — scrie autorul — coloana cerului marchează una din temele palingenezice ale creației majore a mitologiei carpato-balcanice. Apariția ei în contextul culturii primitive locale, epoca neolitică, ca însemn uranic al unei mitologii botanice, sfîrșește prin a deveni în epoca fierului un însemn botanic al unei mitologii uranice. În contextul culturii feudale românești, coloana ceru-

---

* Ion Conea, *Așezările omenești în depresiunea subcarpatică din Oltenia*, în Buletinul S.R.R. de geografie, Tom L, București, 1932.

** Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

lui supraviețuiește prin cîteva *relicte etnografice* și *reminiscențe folclorice*, care generează creații noi de tipul succedaneelor și simulacrelor stilimorfe, ideate de arta populară română, și, în fine, culminează într-o apoteoză creatoare în contextul culturii moderne, în capodopera plastică de esență națională și valoare universală : *coloana nesfîrșită* a lui Brâncuși" *. Filiația se impune atît de net încît, în ultimă instanță, rostul pe care și-l asumă motivul brâncușian al coloanei devine relevant pentru chiar sensurile majore atribuite de poporul român simbolului și transimbolului cultural al coloanei cerului (sensuri desigur potențate de sculptor cu mijloacele artei culte). Astfel, Brâncuși vine în cultura noastră să „încheie ciclul creației plastice a coloanei cerului început în neolitic". Și Romulus Vulcănescu conchide : „Prin complexul sculptural de la Tg. Jiu, în care intră, pe lîngă *coloana nesfîrșită* și *masa tăcerii* și *poarta sărutului*, opera lui Brâncuși s-a ridicat de pe planul creației sculpturale obișnuite pe cel al conștiinței creatoare a poporului român" **.

De bună seamă, autorul *Coloanei cerului* nu se socoate exeget al sculpturii brâncușiene ; postfața rămîne o intervenție a *etnologului* produsă în interesul lucrării sale. În același scop sînt aduse în discuție și unele încercări ale criticilor de artă de a comenta *Coloana infinitului* prin referire la elemente specifice creației populare (stîlp de prispă, stîlp de mort etc.). E ceea ce interesează în mod deosebit : poziția în această chestiune a etnologului specializat.

Aspectul asupra căruia, îndeosebi, ne edifică finalul cercetării lui Romulus Vulcănescu este că principalele trimiteri la arta populară frecventate de comentatorii *Coloanei* lui Brâncuși, oricît de eterogene par la prima vedere, sînt, în rostul lor arhaic, în conținutul lor mitologic mai mult sau mai puțin erodat, — înrudite ; admit drept numitor comun coloana cerului . . . Așa stau lucrurile, bunăoară, cu stîlpii de mormînt (invocați de textele criticilor Mircea Deac, Petru Comarnescu și alții) care în lucrarea lui Romu-

---

* Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 221.
** *Ibidem*, p. 225.

Scanned with OKEN Scanner

lus Vulcănescu sînt categorisiți, alături de alte piese ceremoniale ale înmormîntării la români (*bradul mortului, sulița* sau *săgeata*), drept „simulacre de monumente stilimorfe ale coloanei cerului" *. Așa stau lucrurile pînă și cu stîlpii de pridvor. *Coloana nesfîrșită*, chiar dacă un *stîlp megaxilic* — notează etnologul —, este „asemănătoare prin compoziția și stilul ei *stîlpilor microxilici* ce împodobesc încă prispele caselor din satul natal al lui Brâncuși" **. Stîlpul de prispă și de pridvor, *stîlpul casei* (a cărui existență e probată cel puțin prin anumite proverbe și expresii românești și pe care Mircea Eliade îl leagă tranșant de simbolica lui *axis mundi*) au scăpat, din păcate, unei analize mai atente în cuprinsul lucrării ; mult uzitata apropiere *Coloană nesfîrșită* — stîlp țărănesc de pridvor Romulus Vulcănescu o reia fără să aducă clarificările așteptate asupra conținutului mitologic al acestui tip de stîlp în contextul prolificității de forme și funcționalități ale coloanei cerului. În ce ne privește, înclinăm (vezi capitolul *Despre interpretarea tematică*) spre ipoteza unei modelări istorice a stîlpului de pridvor mai complicată decît o liniară descindere a lui din coloana cerului. Ceremoniale ancestrale reclamau să se fixeze vertical la casă (definitiv sau temporar) atît bradul de nuntă cît și bradul de mort (al nunții mortului) și se pare că tocmai brazii ritualici au generat forma stîlpilor . . .

Dar pe autorul *Coloanei cerului* nu-l preocupă asemenea disocieri în postfața consacrată motivului brâncușian al coloanei ondulatorii. Dimpotrivă, ceea ce se urmărește este ilustrarea reductibilității posibile a diverselor referiri și apropieri încercate de critici pînă acum, la ideea unică, generalizatoare, a coloanei cerului ca substrat nutritiv al motivului din creația marelui sculptor. Dacă Romulus Vulcănescu ar fi cunoscut și studiul nostru din 1966 (anume consacrat căutării rădăcinilor *Coloanei* brâncușiene în sfera culturii arhaice autohtone, adică tocmai chestiuni care îl preocupă și pe distinsul etnolog în finalul cărții sale), el ar fi amintit, desigur alături de celelalte opinii ale criticilor de artă și teza propusă

---

* Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 115.
** *Ibidem*, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

acolo — a descendenței *Coloanei* din tradiția bradului de mort nelumit. Doar *bradul mortului* nu este altceva decît tot un „simulacru de monument stilimorf al coloanei cerului“ !...

Înțelegem că această manieră de prezentare servește pe deplin scopurilor cărții *Coloana cerului;* continuitatea dintre milenarul monument atît de propriu spațiului românesc și *Coloana* brâncușiană, împlinirea destinului istoric al coloanei cerului prin *Coloana fără sfîrșit* este astfel subliniată cel mai bine : în esențialitatea ei. Extrasă din contextul cărții și preluată în folosul interpretării autonome a *Coloanei* de la Tg. Jiu, concluzia lui Romulus Vulcănescu se înfățișează, însă, ca o afirmație valoroasă dar prea generală. E drept, comentatorii *Coloanei,* sistematic, referind-o la varii elemente ale culturii noastre patriarhale s-au pierdut în datele particulare, în plăcerea consemnării analogiilor brute uitînd să sondeze în adîncime esența. Așa de pildă, a ajuns pur și simplu să dezinformeze referirea *Coloanei* la forma stîlpilor de pridvor. E o extremă. Cercetarea lui Romulus Vulcănescu sugerează cheia recuperării cu profit a unor atari referiri. Dar totodată ea a și creat pericolul alunecării în cealaltă extremă, a comentării *Coloanei* ondulatorii printr-o tratare — de dragul esenței — nediferențiată, uniformizatoare a elementelor din sfera etnoculturii demne de a fi aduse în discuție ; căci, după cum am văzut, aceste elemente nu interesează postfața decît în măsura în care concură în sublinierea unei idei generale.

Credem că în comentarea *Coloanei* lui Brâncuși nu tot ce aparține de derivatele și substitutele coloanei cerului în ipostaza ei dendromorfă, de succedaneele și simulacrele ei în ipostaza stilimorfă, merită să fie citat cu drepturi egale pe considerentul că ne-am afla în universul de specii ale aceluiași gen, și apoi expediat rapid pe considerentul că n-ar face decît să ilustreze aderența la gen... În ultimă instanță aceasta înseamnă să „deduci“ *Coloana nesfîrșită* cumva peste capul derivatelor, succedaneelor etc. direct dintr-o coloană a cerului abstractă, adică dezinteresată de modul ei de manifestare în planul realului, de funcționalitățile ei distincte, de natura totdeauna concretă a validării ei ca simbol. Derivatele,

succedaneele coloanei cerului au proliferat istoricește întrucît au trebuit să satisfacă și să fixeze nevoi spirituale specifice. Să fie *Coloana* de la Tg. Jiu indefinită în semnificația ei, o transsimbolizare a tuturora și nici a uneia dintre conținuturile spirituale exprimate distinct prin brazii de nuntă, sulițele funerare, stîlpii de prispă, troițele, pietrele de hotar ș.a.m.d. ?

Faptele — consemnate — de geneză a capodoperei brâncușiene impun să considerăm *Coloana* sculptorului ca solidarizată unei *anumite* funcționalități, ca apoteozînd un *anume* destin al coloanei cerului : acela de însemn funerar. Această *validare* contează, restul analogiilor și incursiunilor (ce pot interveni, desigur, în actul exegetic) interesînd în funcție de constatarea fundamentală.

Dar coloana cerului relevă pînă și în calitatea ei de însemn funerar forme specializate. A traduce și particulariza generosul raport metodologic comemorare a morților de la Jiu — cult arhaic al morților, prin raportul Coloană infinită — *stîlp funerar*, reprezintă, fatal, *o alegere* dintre altele. *Coloana nesfîrșită* este tot atît de bine — dacă nu chiar cu precădere și mai radical privind — asemănătoare unui *arbore funerar* : „Este remarcabil că Brâncuși — scrie Mircea Eliade — n-a ales „forma pură" a columnei — care nu putea semnifica decît „suportul", „sprijinul" Cerului — ci o formă romboidală repetabilă la nesfîrșit care o apropie de *un arbore* (s.n. — I.P.) sau un stîlp acoperit cu crestături" (81). Or, stîlpul funerar și arborele funerar au rosturi simbolice autonome, chiar dacă discriminările nu pot fi absolute. Însuși Romulus Vulcănescu diferențiază : „. . . în Oltenia — scrie el — la un mormînt se fixau, cum se mai fixează încă, circa 5 însemne funerare : țărușul, stîlpul, sulița, troița și crucea . . . *Țărușul* marca prezența mortului în mormînt, *stîlpul* marca hotărnicia mormîntului între lumea de aici și cea de dincolo, *sulița* marca ascensiunea sufletului în cer, *troița* marca simbolul solar și podoaba artistică a mormîntului, iar crucea semnul religiei mortului" *. Astfel stînd lucrurile, o indicare a stîlpului de mormînt

* Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 180.

drept arhetip al *Coloanei* brâncușiene de pomenire conferă un anumit substrat semnificației sale, și nu altul ; se exclude, de pildă, putința interpretării *Coloanei* pe linia străvechiului rit românesc al *nunții mortului*. Interpretarea lucrării brâncușiene ca exprimînd un nuptiu postum, metafizic în substanță, se impune însă cu putere de îndată ce subscriem la cealaltă alegere plauzibilă : apropierea *Coloanei* de bradul funerar ce se pune, gătit, la casa mortului, apoi e strămutat, o dată, cu mortul, la cimitir ; acest brad reprezintă prin excelență simbolul material și totodată piesa definitorie a ceremonialului morții-nuntă, specific îngropării tinerilor neînsurați ; este bradul de nuntă în postură paradoxală. De bună seamă, tragedia celor morți în război, comemorați prin *Coloana* lui Brâncuși, a fost resimțită îndeosebi ca tragedie a tinerilor trecuți nelumiți în moarte... În unele locuri (ce ne interesează prioritar) prin ritualul bradului funerar trebuie să-l înțelegem pe cel al *suliței,* un brad cu crengile împuținate în favoarea unor crestături în coaja trunchiului.

Modul în care găsim nimerit să restrîngem și să fixăm referințele decisive în desemnarea arhetipului *Coloanei* decurge și din aprecierea *puterii de personanță* în actul creator brâncușian a bradului funerar (ori a suliței) în comparație cu stîlpul mortului. Calitatea excepțională a brazilor, a buhașilor, a sulițelor din cimitirele românești este avîntarea în cer. Detașîndu-se de toate celelalte, aceste impresionante elemente de ceremonial ating zece metri în înălțime și chiar mai mult *. Stîlpii sînt „domestici", uneori pierduți de-a dreptul în iarbă ; e contradictoriu, sub aspect estetic, să revendici *Coloana* de la ei ignorînd ori trecînd pe plan secundar silueta bradului sau suliței de mort, — pentru noi, adevărat analogon al realizării plastice a sculptorului.

Suficientă încredere în felul orientării noastre spre identificarea și descrierea ascunsei determinări dinspre arhaic a *Coloanei* de la Tg. Jiu ne-a dat-o constatarea rolului de primă mărime deținut de brad

---

* Nicolae Bot. *Buhașul — obicei și cîntec ceremonial de înmormîntare din Năsăud*, în vol. *Folclor literar*, vol. II, Timișoara. 1968, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

în întregul context de obiceiuri zise „ale mortului", în Gorj (deci în aria de baştină a lui Brâncuşi); un criteriu, aşa zicînd, al difuzării geografice. În acest cadru în special ne-a impresionat veghea — prelungită pînă în zilele noastre — a sulițelor de brad de la Hobița. Le-am văzut pentru prima oară într-un asfințit al verii anului 1964. Erau trei brazi tineri implîntați fără rădăcini în pămînt. Tulpinile lor, doar cu cîteva crengi scheletice spre vîrf, se înălțau drepte pînă la trei-cinci metri deasupra mormintelor. Una dintre tulpini — cea mai veche — avea crengile și coaja desprinse de vreme și părea un catarg cenușiu ori o săgeată către zenit. Celelalte două mai păstrau ornamentațiile geometrice în coajă cu care fuseseră împodobite. Acolo, pe trupul subțire al acestor brazi, am regăsit nu numai motivul romboidal, ci însăși silueta *Coloanei fără sfîrșit*. Era crestată de mai multe ori, jur-împrejurul trunchiului. Pe un fond decupat, romburile de coajă urcau în susul tulpinei născîndu-se unul din altul. O formă cojită a *Coloanei* am cules-o din iarbă . . .

Tradiția bradului și a împodobirii lui astfel încît devine un adevărat *obiect de artă** destinat să se perimeze încet la capul mortului este, pentru teritoriul românesc, una dintre cele mai caracteristice **. Înregistrăm în treacăt unele secvențe menite să ne conducă spre fondul de semnificații al acestui însemn funerar.

După brad pleacă (ori plecau) în unele părți „feciori și fete mari îmbrăcați în haine de sărbătoare" ***, în multe altele numai feciori, în număr variabil, uneori nouă ****.

---

* Paul H. Stahl, *Folclorul și arta populară românească*, p. 47.

** La 1833 datina e observată „în cele mai multe părți" (Damaschin T. Bojină, *Anticile romanilor acum întîia oară românește scrise*, partea a II-a, Buda, p. 212); la 1882 o documentare mai bună remarcă obiceiul „mai în toate părțile locuite de români" (Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntări*, Iași, p. 27); în 1892 apare un început de tratare monografică: capitolul 8, *Bradul*, din studiul etnografic al lui Simion Florea Marian *Înmormîntarea la români*. Ed. Acad. Române, București, p. 98—112).

*** I.P. Ignatu, *Bradul la morți*, în *Transilvania*, nr. 15—16, Sibiu, 1—15 august 1887, p. 156.

**** *Clopotiva, un sat din Hațeg*, monografie sociologică sub conducerea lui Ion Conea, vol. II, București, 1940, p. 434.

Scanned with OKEN Scanner

Alegerea bradului chiar dacă — de pildă în zona Năsăud — pare să nu mai comporte azi elemente rituale deosebite *, odinioară se făcea din anumite locuri virginale și după anumite semne **.

În unele părți o condiție este ca bradul mortului să fie adus „de pe cel mai înalt munte din apropiere. Acolo ei caută bradul cel mai înalt, mai subțire și mai drept și-l abat..." ***.

Credința că bradul mortului trebuie să fie unul anume, ales cu grijă, a generat din partea folcloriștilor cîteva interpretări ce ne vor interesa direct...

Tăierea bradului presupune alte elemente de ritual. Ceata celor veniți i se închină, feciorii îi cer iertare că trebuie să-l strămute de la locul său și cît timp îl doboară îi cîntă și-l mint asupra rostului înstrăinării sale :

Pînă m-au tăiat
Mi-or tot fluierat
Și s-au lăudat
Că ei m-or sădi
La mijloc de sat
La cel loc chitat,
La lina fîntînă
Unde-i apa bună,
În corn de grădină.
Dar ei m-au sădit
La cap de voinic
La cel loc jalnic... ****

Mințirea e convențională, în fapt — o prezentare încărcată de dramatism a misiunii polare a bradului : pe de o parte, în viața omului, pe de alta, în moartea lui. Expunerea alternativelor între care poate juca soarta bradului — exponent al vitalității dar și al perimării — este motivul cel mai statornic al nenumăratelor variante. În textul ritualic propriu Gorjului (reconstituit de Constantin Brăiloiu) „min-

---

* Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 197.

** Constantin Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, București, 1936, versurile 86—90.

*** Mihail Vulpescu, *Cîntecul popular românesc*, București, 1930, p. 113.

**** I. P. Ignatu, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

ţirea“ cu funcţie revelatoare a dualităţii amintite se desfăşoară pe aproape cincizeci de versuri... În sensul acestei dualităţi funciare conştientizate prin străvechiul rit românesc am comentat noi (vezi finalul capitolului *Despre interpretarea empatică*) „însimţirea“ lemnului de către marele sculptor. Copil, Brâncuşi va fi auzit de zeci de ori cîntecul bradului. Ca o probă irefutabilă, Arhiva Institutului de etnografie şi folclor păstrează o variantă culeasă, în 1935, din chiar comuna sculptorului de la o femeie a cărei copilărie coincide cu a lui Brâncuşi. Citãm din partea care ne interesează :

Către mine-or zis
Că pe min' mă pun
Tălpoaie de casă,
Să le fiu de masă.
. . . . . .
Şi ei că m-or dus
În mijloc de cîmp
La cap de voinic.
Vîntul să mă bată,
Ploaia să mă ploaie,
Cetina să-mi moaie ;
Vîntul să mă bată
Cetina să-mi cadă... *

Împodobirea bradului — coborît din munte după un ritual peste care sărim — revine în special fetelor. „În Maieru împodobirea o fac fetele, în număr de opt, numite druşte ca la nuntă, dar îmbrăcate în negru, cu părul despletit, lăsat pe spate, şi cu cunună la bărbînoc pe cap sau, mai recent, cu panglică neagră, iar la mîna dreaptă au legat cîte un colac. Însemnele druştelor ţin atît de obiceiul nunţii — cununa de bărbînoc, denumirea şi numărul lor — dar şi de al morţii — îmbrăcăminte neagră, părul despletit, lăsat pe spate, panglica neagră, colacul legat de mînă, — ceea ce pune în lumină, alături de alte aspecte ale obiceiului, caracterul său de moarte-nuntă“ **.

---

* Vezi Arhiva I.E.F., Mg. 3101 ab, 3102, 3103—3104 a, informator Maria Nicolcioiu, 50 ani, Peştişani — Gorj, culegător C. Brăiloiu, 1935.

** Nicolae Bot, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Pregătirea bradului privește atît crengile lui — cîte au fost lăsate, adesea numai trei rînduri la vîrf — cît și trunchiul. Ornamentele folosite îndeplinesc funcții simbolizatoare, unele obscure. În esență, crengile bradului adună, într-o unică și gravă efloreșcență (analogă modului cum arată fetele ce-l împodobesc) semnele nunții cu semnele morții. Pe de o parte, cununa de flori, zurgălăii specifici steagului de nuntă, fire lungi de lînă colorată, năframa simbolizînd unirea mirilor etc. Pe de alta, panglici de doliu, porumbelul de aluat copt, scărița de aluat, ori motivul zis „scara mîței" executat din panglici de hîrtie, — simboluri ale migrării sufletului... Crestarea în coajă a trunchiului — menționată de I. P. Ignatu, Teodor Burada, Simion Florea Marian, Ch. Laugier ca și de alți cercetători mai noi — desigur, viza altădată înscrierea tulpinei cu simboluri similare ; dintre ele, la Hobița am distins motivul scării cerului... Alteori, în Oltenia, crengile ce se resfiră dintr-un anumit punct al tulpinei sînt curbate și împletite cu altele ce pornesc dintr-un punct vecin, astfel încît configurează un „măr" sau mai multe, suprapuse...

Bradul mortului tînăr se numește, în diferite zone, *suliță, săgeată, buhaș, steag,* adesea în mai multe feluri deodată :

Steagule, steagule,
*Bradule, brăduțule...**

Diferențele de la zonă la zonă, ce ar putea fi constatate, nu umbresc, însă, identitatea de esență a tradiției. Iată, spre edificare, un exemplu ce ne interesează cu precădere : cazul suliței mortului nelumit din Gorj : „În Gorj este [obiceiul] de a se pune la mormînt, la capul mortului, așa numita „*suliță*" — un brad tînăr, cu grosimea trunchiului ca de 10—12 cm și cu ramurile retezate pînă sus lăsîndu-se numai cîteva la vîrf, ceea ce îi dă o înfățișare de săgeată ; în coaja bradului să fac diferite adînciturî cu cuțitul, pentru a-l înflora frumos. „Săgeata sau bradul" se pune numai la flăcăii morți în puterea vîrstei

* Vezi Arhiva I.E.F., Disc nr. 995 c, orig. Mătăsari (Mehedinți), culegător Gh. Ciobanu, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

și la fetele și nevestele care au murit în floarea tinereței. Bradul se duce din vreme la casa mortului, se leagă de stâlpul prispei, iar în două dimineți consecutive înainte de înmormîntare bocitoarele cîntă lîngă această săgeată *Zorile*" *. Și Ch. Laugier reproduce cîntecul *Zorile*, așa cum a fost culeș de la o vestită bocitoare din Brediceni, sat la 3 km de Hobița . . .

Evident că împodobirea nu face decît să se adauge calității expresive intrinseci a bradului funerar. În contextul mai larg al lucrării lui Romulus Vulcănescu, căutîndu-se izvoarele *siluetei formale* a coloanei cerului, s-a observat că în spațiul românesc și proto-românesc silueta formală a coloanei cerului presupune, drept arhetip arborigen, tocmai bradul ; „. . . în simbolul mitic al bradului . . . rezidă întreaga *forță plastică* (s.n. — I.P.) a arhetipului arborigen al coloanei cerului . . ." **.

Dacă prezența bradului (sulițeî etc.) la capul mortului nelumit se impune a fi interpretată ca însemn funerar doveditor al săvîrșirii ceremonialului morții-nuntă, ce rol deține, totuși, bradul în contextul acestui ceremonial ? Întrucît a preocupat, întrebarea a condus folcloriștii la răspunsuri între care există diferențe uneori importante ; aceste diferențe ne apar, însă, mai ales ca *aspecte*, demne de preluat critic într-o soluționare completă a chestiunii. Noi nu încercăm aici decît *să bănuim* o asemenea soluționare, în măsura în care o cere mersul Comentariului.

În multe variante ale cîntecului ceremonial funerar (mai puțin în variantele oltenești) bradul căutat în munte, tăiat și decorat ritualic este numit mireasă a mortului. Variantele oltenești — s-a zis — chiar dacă nu mai numesc în mod tranșant bradul drept mireasă a mortului, conservă această accepțiune prin întreaga lor structură poematică comparabilă structurii orațiilor românești de nuntă. De pildă, faptul că nu orice brad poate fi ales „invită la un paralelism cu un moment asemănător din oratia de nuntă,

---

* Dr. Ch. Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1925, p. 42.

** Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 200.

unde o imagine de același tip îndeplinește exact aceeași funcție (mireasa pe care o alege împăratul nu poate fi orice fată, ci numai una îndelung căutată și aleasă dintre toate) . . . Împăratului din oratie îi corespunde aici pribeagul [mortul], vînătorii exhaustive de acolo îi corespunde căutarea exhaustivă a bradului, descoperirii urmei de fiară și dezlegării ei, recunoașterea bradului după semn ; aducerii mirese de la casa ei la casa împăratului îi corespunde transportarea bradului din vîrf de munte (casa lui) la mormîntul (casa) defunctului . . ." * Totuși, concluzia ultimă a autorului va fi că în Gorj cîntecul bradului admite două interpretări, cumva suprapuse : una a bradului ca mireasă a mortului, alta ca simbol al defunctului însuși . . .**.

În definitiv — credem noi —, în contextul morții-nuntă, între mort și brad cîntecul ceremonial construiește un raport de *con-soartă,* ceea ce justifică echivocul semantic. Se va înțelege cum, în același context, bradul împodobit poate trece drept simbol al căsătoriei ca atare, adică fără să reprezinte pe unul dintre miri : desemnează *comuniunea* lor. Ne gîndim la denumirea de *steag* ce i se dă bradului de mort, prin clară analogie de funcție cu steagul vestitor de nuntă . . .

Partea de mare interes în viziunea pe care trebuie să ne-o formăm asupra arhetipului creației brâncușiene de la Tg. Jiu rezidă, însă, în faptul că bradul pus la capul mortului postulează nunta, iar pe de altă parte apare ca mediind *ascederea defunctului într-un tărîm mitic al nunții.* Nunta pornită *aici* continuă *mai sus ;* răsună în nevăzut ; pe cît este, devine modalitate a trecerii mortului „dintr-o lume într-alta" :

Vă mulțumesc feciorași
Care mi-ați adus buhaș,
L-ați tăiat și l-ați adus
Sus pe casă mi l-ați pus,

---

* Pavel Ruxăndoiu, *Observații privind structura poeziei cîntecelor ceremoniale* în vol. *Folclor literar,* vol. II, Timișoara, 1968, p. 107.

** Ibidem, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

Şi voi fete mi-l gătaţi
Şi de-aicea mă plecaţi,
Şi voi fete mi-l tomniţi
Şi de-aicea mă porniţi . . .
. . . . . .
Nu fi, tată, supărat
C-am murit neînsurat
Mireasa mea-i lîngă lună,
M-aşteaptă cu voie bună ;
Mireasa mea-i lîngă stele,
M-aşteaptă cu mare jele . . . *

Spiritul celui mort va călători *dincolo* căţărîndu-se pe tulpina bradului său de nuntă „cu vîrful pînă la cer". Acest contact ascensional cu bradul trimite la o datină străveche, încă vie în Gorj : urcatul mirelui pe stîlpul de nuntă (succedaneu al bradului nupţial). Trecînd de aspectul anecdotic al datinei, Romulus Vulcănescu observă că „urcatul pe stîlpul nunţii reprezintă *ritul de trecere* de la starea de feciorie la aceea de bărbăţie a mirelui" **. În această trecere iniţiatică spre o nouă condiţie mirele e ajutat de brad, după cum poate fi ajutat de pasărea măiastră.

Dar şi moartea, la nivelul mentalităţii arhaice, ia forma unui *rit de trecere* în care defunctul (indiferent de vîrstă, de faptul dacă e căsătorit ori nu) află drumul spre lumea de dincolo ajutat de un brad mirific ori de pasărea psihopompă.

Sufletul stătea
Şi mi se ruga :
— Brade, brade,
Să-mi fii frate,
Întinde-ţi întinde
Eu să le pot prinde
Vîrfurile tele
Să trec peste ele
Marea în cea parte
Ce lumea-mi desparte . . . ***

---

* Apud Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 202.
** Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 111.
*** Cîntec de „petrecerea mortului" din Banat, consemnat de Simion Florea Marian, *op. cit.* p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

Texte cu pronunțat iz de vechime, cum este cel din care am citat, ca și realități din teren (de pildă, în unele sate din Gorj „ceremonialul bradului se face la toate înmormîntările, indiferent de vîrsta defunctului, de sex, de faptul dacă a fost sau nu căsătorit“ *, ne determină să subliniem, în principiu, că mai înainte de a lega bradul mortului de ceremonialul morții-nuntă, el trebuie presupus ca element propriu ceremonialului funerar în genere. Datina bradului de înmormîntare dăinuie mai ales sub forma bradului morții-nuntă, dar se poate spune că aceasta din urmă îl implică în subsidiar pe celălalt, tot așa cum implică bradul de nuntă, inclusiv calitatea amîndurora de a simboliza trecerea prin inițiere la o nouă condiție existențială.

Cînd am cercetat înfățișările motivului păsării la Brâncuși, de la *păsările măiastre* la *păsările în spațiu* (alias păsări-suflet), remarcam, pe baze etnologice, putința coinciderii lor : devenirea motivului — spuneam — desăvîrșește ideea brâncușiană inițială a *Păsării măiastre* pentru ipostaza posibilă de *Măiastră a nunții postume* (deopotrivă măiastră și pasăre psihopompă).

Acum remarcăm coinciderea bradului nupțial cu bradul funerar în simbolul bradului celui mort nelumit.

Într-o descriere mai completă, ceea ce ajunge să coincidă sînt *cele două mari rituri de trecere*. În proiecție mitică, ele iau deopotrivă forma deplasării spațiale ; în planul ceremonialului, deplasarea neofitului-mire cît și a mortului ajung să fie deopotrivă exprimate prin simbolul trunchiului vertical de brad : al nunții, al morții. Unificator, cumulînd atribuțiile, bradul morții-nuntă afirmă identitatea celor două drumuri. În aceasta rezidă, în esență, „infinitatea în adîncime“, natura ilimitată a lui, ca simbol. Prin simbolul bradului celui răpus în floarea vîrstei,

---

* Florica Lorinț, *Semnificația ceremonialului funerar al bradului în Gorj*, în *Revista de etnografie și folclor*, 4, 1968.

nunta mortului, înfățișîndu-se ca alai, ca extensiune în spațiu, nu se petrece *aici* ori *dincolo*, ea *leagă lumile*; leagă tărîmul celor rămași de tărîmul plecaților, acesta din urmă conceput în mitologia românească precreștină, după cît se pare, ca un „reflex în oglindă" a lumii de aici, mai puțin dorul și mila — caracteristice doar lumii noastre...

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA CAPODOPEREI – UN FENOMEN DE PERSONANȚĂ

În concluziile la capitolul *Edificarea* defineam Ansamblul de la Tg. Jiu, sub aspectul genezei sale, drept o lucrare închegată treptat în consecința primei intenții — *Coloana*. Amplificarea expresiei plastice brâncușiene pînă la forma de triptic — spuneam — se lasă valorificată ca explicitare/perfectare a ideii conținute încă în „intuiția primară".

Dar întrucît stă sub semnul *Coloanei,* înțelegem acum că întregul proces creator al capodoperei stă implicit sub semnul unui simbol arhaic. Înfățișarea finală a monumentului comemorativ de la Tg. Jiu (Ansamblul) admite să fie descrisă în funcție de *semnificația ca anamneză* a *Coloanei*. Arhetipul subiacent primei intenții a iradiat modelînd din apropiere în apropiere *structura întregii capodopere* . . . Anunțîndu-ne astfel metoda de lucru, nu facem decît să reafirmăm adeziunea noastră la acea observație a lui Mircea Eliade după care, intuit de un creator, un anumit simbol intervine într-o operă de artă și o organizează cu o coerență a lui proprie, cu o logică absconsă, fără ca artistul să-și dea totdeauna seama de sensul, proporțiile sau valențele acelui simbol . . .

Sînt semne că Brâncuși a conștientizat în bună măsură felul în care i se organiza lucrarea în virtutea simbolului pătruns în actul său creator. Așa, dacă Ansamblul *in nuce* fu de la bun început preconizat de artist ca un semn de pomenire a morților (semn legat în adînc de tradiția bradului morții-nuntă, a săgeții gorjane cu vîrful pînă la cer indicînd ascensiunea mirifică a celor răpuși prematur, dar

Scanned with OKEN Scanner

care nu pot fi lăsați să plece nelumiți), Ansamblul *in extenso* sculptorul l-a numit nu altfel, ci chiar *Calea sufletelor eroilor !* Expresia utilizată de artist a fost consemnată într-o mărturie scrisă a Aretiei Tătărescu (189).

S-ar putea să apară o nedumerire : Cum se face că existînd o denominație a Ansamblului de certă sorginte brâncușiană, denumire în măsură să sugereze sensul unitar al înșiruirii *Masă — Poartă — Coloană,* comentatorii n-au tras din ea aproape nici un folos ?

Desigur, numele dat de creator capodoperei sale nu poate spune prea multe cui nu a cercetat atent geneza lucrării, cui îi lipsește deschiderea spre arhetipuri, spre „fenomenul originar". Dar cauza principală a ratării acestei șanse de explicare a capodoperei e mai de grabă alta : cum denumirea suna în gol, s-a produs sistematic o înțelegere minimă, adică s-a crezut că e vorba doar de un nume dat vechii străzi Grigore Săftoiu de-a lungul și în prelungirile căreia sculptorul își rînduia lucrările. Așadar se instaurează un trist hiatus : denumirea de *Cale a sufletelor eroilor* ajunge să desemneze numai axul Ansamblului, în timp ce *Masa, Poarta* și *Coloana* ar fi altceva, o grupare impenetrabilă, pentru descifrarea căreia artistul nu ne-ar fi lăsat nici o cheie . . .

E drept, însuși Brâncuși a dorit și a cerut să se realizeze — cu prețul unor exproprieri și demolări — „o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de *Calea Sufletelor Eroilor*". Dar *Calea* preconizată nu poate fi judecată separat de *Masă, Poartă* și *Coloană.* Prelungită pînă la digul Jiului, ea exprimă de fapt ideea globală a capodoperei. Componentele Ansamblului se absorb în semnificația *Căii,* sau, altfel privind, *Calea* își justifică numele prin înlănțuirea celor trei componente.

Să observăm documentele vremii. În ele proiectul brâncușian este descris mereu ca rezidînd în realizarea unei Căi special amenajate ; numele de *Ansamblu sculptural* — ajuns uzual cîteva decenii mai tîrziu — nu circulă. Iată cum începe descrierea proiectului făcută de Aretia Tătărescu spre înștiințarea primarului : „Crearea unei străzi care să poarte numele de Calea Eroilor, cale care va porni din preajma

Jiului trecînd prin grădina publică, pentru a merge pînă la actualele cazărmi... La începutul acestei căi se va așeza portalul sus numit, iar pe promontoriul ei lîngă cazărmi se va ridica coloana recunoștinței ...“ * Sau iată gîndul brâncușian sintetizat prin încheierea 108/1937 a Consiliului Comunal Tg. Jiu : „Proiectul în întregime ar consta dintr-o alee care plecînd de la digul Jiului — care este locul de evocare al actelor de vitejie gorjenească, ar trece pe sub un portal“ pentru ca „să se termine această cale ce va purta chiar denumirea de Calea Eroilor la monumentul recunoștinței întruchipată printr-o coloană înaltă de cca 29 m, înălțîndu-se fără sfîrșit ...“** Într-o atare lumină se înțelege că realizarea *Porții sărutului,* de pildă, se subsumează ca un *aspect de detaliu* al amenajării *Căii sufletelor :* „În scopul monumentalizării acestei străzi s-a hotărît facerea unui portal etc...“ ***

La început, ideea *Căii* s-a înfiripat ca o soluție cerută de prima formă, restrînsă, a Monumentului comemorativ. *Coloana* de pomenire a morților de la Jiu reclama nu numai o ambianță, dar și o cale de acces dinspre oraș pe măsura fugii ei unduitoare în necuprins, o „programare“ a apropierii privitorului, o pregătire subiectivă a lui. Ne întrebam odată dacă nu cumva încă în această etapă s-a născut gîndul celor 30 de scaune clepsidrice menite unei înșiruiri de-a lungul drumului ...

Ulterior apare intenția „monumentalizării“ *Căii* printr-o *Poartă,* — element de bună seamă potențator al ideii (preexistente) de trecere, pasaj dintr-o lume într-alta. Totodată — o *Poartă* suficient de edificatoare, prin ornamentele ei asupra calității aparte a trecerii pe care o mediază... De-acum înainte, adică o dată cu amplificarea Monumentului comemorativ prin adăogarea *Porții sărutului,* Brâncuși îi va zice proiectului său *Calea sufletelor eroilor.*

---

* Vezi Arhivele Statului Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 141/1937.

** Vezi Arhivele Statului. Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 1937 (142).

*** Vezi Arhivele Statului, Tg. Jiu, Fond Primărie, Dos. 118/1937.

Scanned with OKEN Scanner

Este demn de remarcat că o vreme deși Ansamblul avea drept componente plastice doar *Coloana* și *Poarta* —, *Calea*, în viziunea artistului, începea de la dig. Pe această structură a venit să se adauge *Masa tăcerii*. Ne interesează să consemnăm, din nou, un anumit avans pe care îl deține ideea traseului față de „monumentalizarea" lui. Se vede astfel că artistul voia, de la un timp, cu tot dinadinsul, să lege *Coloana* printr-un drum drept de locul unde muriseră cei comemorați —, *Poarta*, apoi *Masa* trebuind „doar" să dea ființă plastică — și deci putere de expresie — drumului.

Prin caracterul său, amplificarea primei intenții brâncușiene la Tg. Jiu se lasă deci omologată ca edificare — sculpturală, arhitecturală, ekistică — a căii de acces la *Coloană*. Pornind de la apa Jiului, un itinerar sacru tăia întreg orașul în lung, spre răsărit, ca să atingă promontoriul unde se înălța *Coloana*. Dar de aici mai departe nu era oare *Coloana* o continuare a *Căii* în sus ? Astfel, *Coloana* — căreia un viguros arhetip subiacent îi conferise de la bun început semnificație de drum ascensional spre un meleag postulat — se regăsește și se explicitează în forma finală a Monumentului, adică prin *Calea sufletelor eroilor*.

Prin amplificarea lucrării brâncușiene, în structura întregului Ansamblu se strămută, deci, *semnificația* ca anamneză a *Coloanei*. Așa cum *Coloana* (ce reprezenta la început *întregul* Monument) devine, păstrîndu-și sensul, o *parte* a lui, arhetipul *Coloanei* — simbol al unui *întreg* ceremonial de trecere — devine acum, păstrîndu-și sensul, *parte* într-o răbufnire amplificată a ceremonialului : prin contextarea *Masă — Poartă — Coloană*. Ca să surprindem fenomenul de personanță modelator al structurii capodoperei trebuie, prin urmare, să ne referim la același rit al marii treceri (de care aparține bradul mortului nelumit) numai că într-o descriere mai completă, cu insistență pe mitul ca atare al marelui drum ; astfel vom putea delimita, implicit, locul bradului în structura globală a mitului, cu scopul — evident — de a defini locul *Coloanei* în cadrul formei finale, extinse a capodoperei.

Ne propunem să urmărim deodată *structura mitului marii treceri și structura Ansamblului*.

Scanned with OKEN Scanner

Printr-o semnificativă coincidență, satele din părțile Gorjului conservă „poate cele mai arhaice din literatura noastră populară“ texte ceremoniale*. E ceea ce a permis folcloristului C. Brăiloiu să realizeze pentru această zonă o bună reconstituire a mitului marii treceri prin întregirea — dintr-o mulțime de variante ciuntite de timp — a cîntecelor funebre ce-l exprimă ; reconstituirea marelui folclorist a înlesnit ulterior o serie de studii și analize pe care, natural, ne bazăm. Brăiloiu publică *„Ale mortului“ din Gorj* în 1936, deci în toiul deliberării brâncușiene asupra Monumentului comemorativ. Un an mai apoi, în vreme ce sculptorul, întors în Gorjul natal, căuta forma ultimă a *Coloanei* de pomenire, Brăiloiu continua să colinde satele aceluiași ținut românesc notînd cîntece funebre cum este bunăoară cel „al suliței“ culeș la 13 septembrie 1937 :

Bradule, bradule
Cin' ți-a poruncit . . . **

Între Constantin Brâncuși și Constantin Brăiloiu a existat o anumită prietenie ***, nu știm însă dacă s-au întîlnit în această perioadă . . . Dealtfel, dacă Brâncuși a cunoscut ori nu investigațiile lui Brăiloiu este o chestiune de care putem face complet abstracție.

Analizînd obiceiurile de înmormîntare din Gorj în temeiul teoriei lui A. van Gennep asupra riturilor de trecere, ca și în temeiul unor cercetări mai noi, Mihai Pop constată aderența ceremonialului românesc la modelul general al riturilor de trecere, model ce presupune trei segmente obligatorii :

I. detașare de un stadiu.

II. trecere.

III. integrare într-un alt stadiu.

„Dacă se secționează textul publicat de Brăiloiu după coordonatele modelului prezentat, *segmentul I* marchează desprinderea de un stadiu, separarea de fa-

---

* C. Brăiloiu, *op. cit.*

** Arhiva I.E.F., Disc., 719 a.

*** „Odată îi semnalase muzicologului C. Brăiloiu asemănarea dintre un vechi cîntec japonez și o doină românească“ (39).

Scanned with OKEN Scanner

milie și de colectivitate, de lumea celor vii ; *segmentul II* prezintă, sub formă de «rugăminți», sfaturi pentru «cea cale lungă, lungă fără umbră», pentru trecerea «dintr-o lume-ntr-alta / Dintr-o țară-ntr-alta / Din țara cu dor / În cea fără dor. / Din țara cu milă / În cea fără milă». *Segmentul III* marchează integrarea dalbului de pribeag în stadiul spre care trece, în lumea morților" *.

Trei sînt și componentele Ansamblului !

Structura capodoperei brâncușiene ar putea fi raportată direct la modelul universal al riturilor de trecere — ceea ce dovedește accesibilitatea universală la semnificația lucrării —, desigur însă că elocvență deosebită are o raportare concretă la înfățișarea românească a marii treceri — ceea ce poate să edifice asupra specificității lucrării, ba chiar și asupra caracterului ei neterminat, adică asupra acelor eventuale completări ale capodoperei la care artistul pare să se fi gîndit . . .

I. În vreme ce mortul se află încă în sînul familiei sale, un grup de femei se adună „în făcut de zi" la fereastra casei, cu fața la răsărit, ori în partea de răsărit a casei, — și deodată încep să cînte *Zorile* sau *Strigarea Zorilor*. „La acest ritual de o incontestabilă vechime participă cu emoție întreaga colectivitate. Cîntecul se aude distinct în mai toate ulițele satului" **. Zorile — ființe mitologice — sînt rugate să nu se pripească, să nu vină prea repede, pînă nu vor fi gata cele cuvenite pornirii la drum a „dalbului de pribeag".

Pregătirile pomenite în cîntecul *Zorilor* au în vedere, întîi de toate, o masă : „Segmentul întîi — specifică Mihai Pop — vorbește despre pregătirile pentru masa mare ceremonială, cu care, ca orice obicei al vieții de familie, se încheie și obiceiul de înmormîntare" *** în ceea ce presupune el pentru

---

* M. Pop, *Modèles de la structure sémantique des textes de cérémonies.* în *Actes du X-e Congres International des Linguistes,* Ed. de l'Acad. de la R.S.R., Bucarest, 1970.

** Vasile Crețu, *Mitul Marelui Drum în cîntecele ceremoniale de petrecut din Banat.* în vol. *Folclor literar,* vol. II, Timișoara, 1968.

*** Mihai Pop, *Mitul marii treceri,* în vol. *Folclor* literar, vol. II, Timișoara, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

locul (legat de locul) de unde defunctul începe marea inițiere în moarte. Masa marchează încă lumea de aici a defunctului. Pe planul mitului, alimentele ce vor fi consumate la masa rituală de cei rămași, asistați inefabil de zori, de umbrele strămoșilor, sînt menite să asigure hrana călătorului în marea lui pribegie :

Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag
Un cuptor de pîine,
. . . . . .

Pe locul morții celor ce luptară la Jiu, Brâncuși așează *Masa tăcerii* . . .

Nu știm să se fi observat pînă acum că datina *Zorilor* cu care începe ritualul zilei de înmormîntare se lasă dezvăluită ca datină de nuntă !

Foarte devreme, înainte să se lumineze de ziuă, în timp ce mirii dorm pentru ultima oară în sînul familiilor lor, femeile ce au pregătit toată noaptea masa ceremonială de la casa mirelui se deplasează în grup la casa miresei la un fel de întîlnire prevestitoare cu viitoarele rude ce zoresc acolo pentru același fel de pregătiri. În Țara Oltului acest obicei se cheamă „venitul la oale". Textul cîntecului rostit în fereastra de la casa miresei este o invocare a zorilor-surori ; strămoașele neamului sînt rugate să nu se grăbească ; cîntecul anunță, de asemeni, că ziua care începe este menită unei călătorii:

Ziuori, ziuori, dragi surori,
Nu grăbiți cu răsăritu,
Căci ne-apucă ziua-n satu
Și ni-i murgu de furatu
Și mîndra de cumpăratu
. . . . . .
Că mirele a plătit
Banu greu și lustruit
Pentru scumpa lui soție,

Scanned with OKEN Scanner

Care-n curînd o să fie.
Am venit să prevestim . . .[*]

Soacra mică invită vestitorii în casă, să guste din bucatele nunții. „La masă e bucurie mare ; oamenii povestesc despre nuntă și fac glume pe seama ospățului". După ce grupul de femei, „sucăcioaiele mirelui", vor pleca, „sucăcioaiele miresei se duc și ele la mire în același chip și cu același scop" . . .[**].

Credem că abia prin semnalarea dublei posturi, a bivalenței datinei *Zorilor*, *semnificația ca anamneză* a *Mesei tăcerii* se conturează corespunzător. *Masa* brâncușiană apare aptă să simbolizeze deodată un ospăț de moarte și nuntă : O masă a nunții mortului . . .

Încercînd să explice constituirea tradiției morții-nuntă prin existența unor puncte de întîlnire ale obiceiurilor de nuntă și a celor de înmormîntare, Ion Mușlea menționa, încă în 1921, dubla prezență a mesei ceremoniale[***]. Chiar și pornind de aici, presupunerea că *Masa tăcerii* ar exprima în felul ei ideea morții-nuntă își poate găsi un motiv de întemeiere. Noi am căutat să adîncim această întemeiere.

II. Analiza lui Ion Mușlea e mai largă, și un alt aspect al ei ne interesează acum : „A găsi — începe folcloristul — o cît de mică apropiere între obiceiurile de nuntă și cele de înmormîntare va părea la prima vedere imposibil. Totuși, separarea defunctului de viață, nu seamănă oare cu separarea unui fecior — a unei fete mai ales — părăsind casa natală spre a se căsători ? . . . . În amîndouă cazurile este vorba decît de o separare. . ."[****]. Desigur, în ultimă analiză, separarea mirelui ori a miresei trebuie înțeleasă ca petrecîndu-se față de condiția de feciorie, adică înțeleasă ca trecere într-o nouă condiție existențială, eveniment în cadrul căruia

---

[*] Apud Ernest Bernea, *Nunta în Țara Oltului*, în vol. colectiv *Studii de folclor și literatură*. Editura pentru literatură, București, 1967, p. 66.

[**] Ernest Bernea. *op. cit.*, p. 66—67.

[***] Ion Mușlea. *La mort-mariage : une particularité du folklore balcanique*, în vol. *Cercetări etnografice și de folclor*, vol. II. Editura Minerva, București, 1972, p. 21.

[****] Ion Mușlea, *op. cit.*

călătoria mirelui ori miresei „peste dealuri, peste munți / La părinți necunoscuți“ poate să fie și simplă proiecție metaforică, mitopoetică a desprinderii de feciorie. Atari cîntece de înstrăinare — pentru mire de tipul „Pusei briciu-n bărbioară“, pentru mireasă de tipul „Ia-ți mireasă ziua bună“ — sînt larg răspîndite. Ele se cîntă la capul mirelui ori al miresei cu prilejul gătelii lor de nuntă, la casa părinților.

Dar să revenim la textul cîntecelor ceremoniale din Gorj. După partea cîntată afară, asupra căreia ne-am oprit, începe partea a doua a *Zorilor* (segmentul II, în defalcarea lui Mihai Pop) Cîntată de astă dată în casă, la capul defunctului, ea „cuprinde mitul marii treceri din momentul desprinderii din lumea celor vii, a despărțirii de familie, pînă în momentul integrării în lumea, în neamul celor morți“ *, așadar o amplă descriere a căii dalbului de pribeag.

Că am auzit
Că ești călător
Cu roua-n picioare,
Cu ceața-n spinare,
Pe cea cale lungă . . .

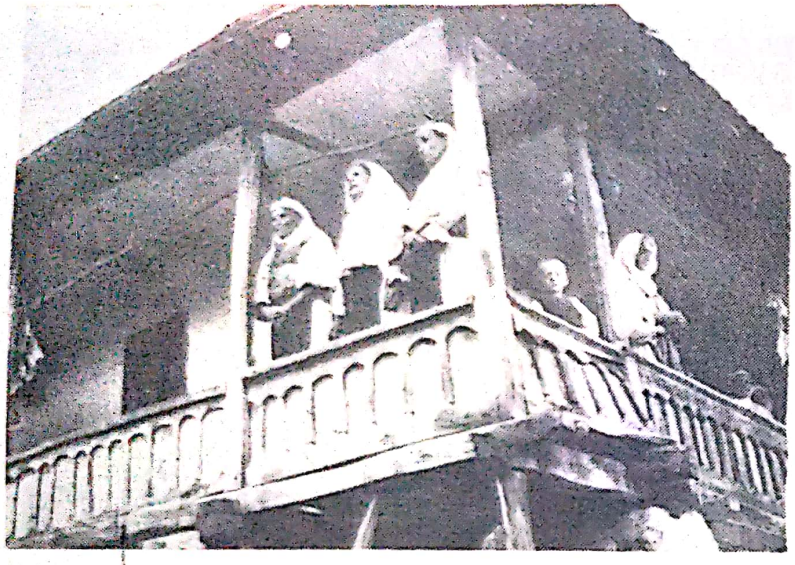
În cuprinsul textelor rituale, segmentul ce descrie marele drum domină unificînd părțile. Răspunderea esențială a neamului celor vii rezidă, se vede, în grija ca pribeagul să se înscrie corect pe calea sa :

Și noi ne rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare,
Seama tu să-ți iei,
Seama drumului . . .

Întrebată ce s-ar întîmpla dacă la moartea unui tînăr nu s-ar cînta *Cîntecul mare de petrecut*, o informatoare din Banat răspunde : „Asta nu se poate cu nici un chip. Mortul nici nu poate pleca din casă fără asta, că n-ar ști încotro s-o apuce și ce să facă“ **.

---

* Mihai Pop, *Mitul marii treceri*, p. 82.
** Apud Vasile Crețu, *op. cit.*, p. 270.



43

44

45

46

Mitul românesc al Marii Treceri: „Zorile" sau anunțarea marelui drum al mortului (stînga sus), împodobirea bradului (dreapta sus) și „cîntarea bradului" (stînga jos) în Gorj. Cortegiu cu brad în jud. Bistrița-Năsăud (dreapta jos). Fotografii din Arhiva Inst. de etnografie și folclor.

Scanned with OKEN Scanner

47

48

Similitudinea brad de nuntă (sus) — brad de moarte (jos). Se remarcă „merele" suprapuse obținute prin curbarea și împletirea crengilor.

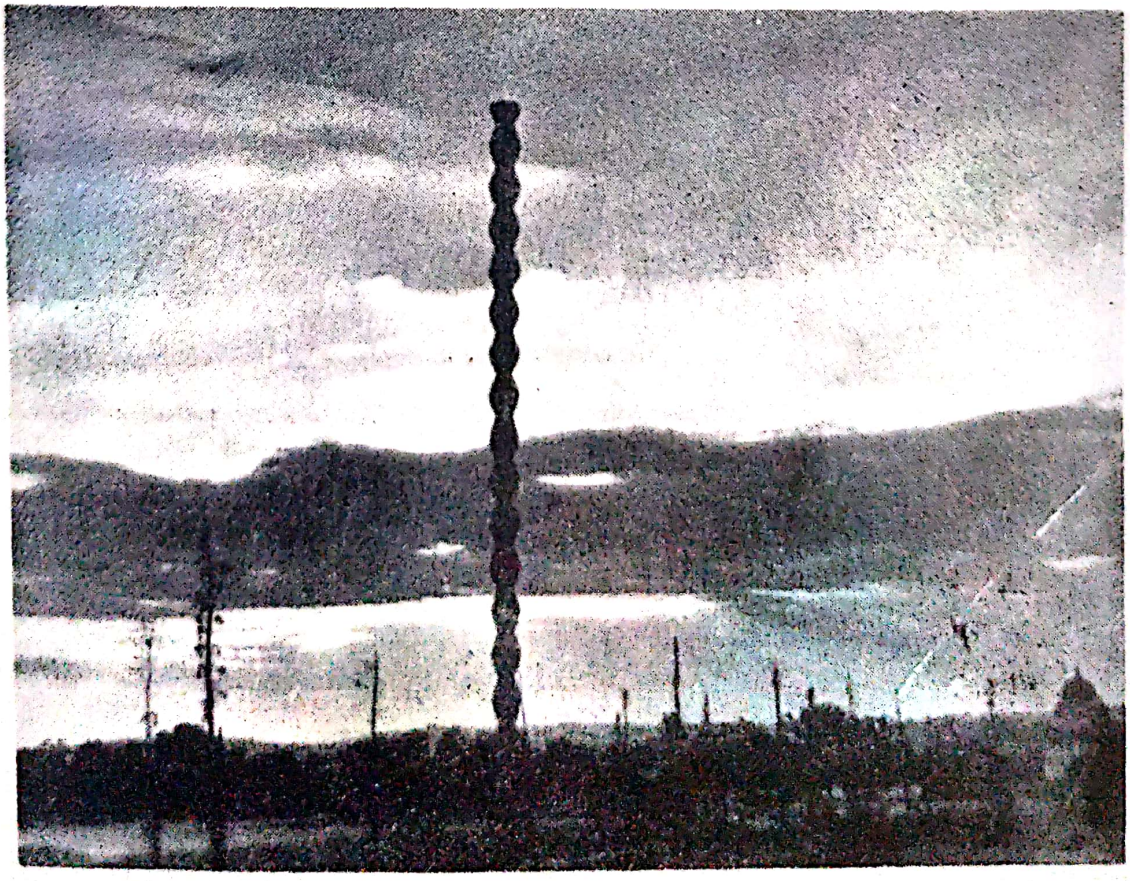
Scanned with OKEN Scanner

Sus : Un brad al mortului, între alţi brazi, în ambianţa unui cimitir din Oltenia subcarpatică.

Jos: COLOANA fotografiată de sculptor între plopi tineri abia sădiţi, — ambianţă creată de Brâncuşi. (de notat că în „ale mortului" plopii pot îndeplini aceeaşi funcţionalitate ca brazii). În colţul din dreapta jos — biserica Sf. Apostoli.

49

50



Una dintre cele mai frumoase interpretări fotografice ale COLOANEI (foto Dan Er. Grigorescu)

Scanned with OKEN Scanner

Iată, de la *Masa tăcerii*, o cale lungă se deschide spre răsărit... E dominanta compoziţională a capodoperii, unificatoarea părţilor într-un tot. O cale lungă şi absolut dreaptă, prin stăruinţa expresă a lui Brâncuşi. (În ritul de mort cules de C. Brăiloiu din Peştişanii sculptorului, indicaţia „nainte să mergi", dată dalbului de pribeag, se repetă de şapte ori pe întinderea a peste 100 de versuri)...

Cum ar putea fi potenţată mai bine *calitatea* unei asemenea căi iniţiatoare în moarte, dacă nu printr-o poartă? La noi şi oriunde în lume, la nivelul gîndirii arhaice, „poarta simbolizează locul de trecere între două stări, între două lumi, între cunoscut şi necunoscut. Poarta se deschide asupra unui mister. Dar ea are o valoare dinamică, psihologică; căci nu numai că indică o trecere, ci invită să o străbaţi. Este invitaţia la o călătorie spre un dincolo... Poarta este deschiderea ce permite să intri şi să ieşi, deci trecerea posibilă — dacă nu unică — dintr-un domeniu într-altul: cel mai adesea, în accepţiune simbolică, din domeniul profan în domeniul sacru"...*.

Simbol al marii treceri „dintr-o lume-ntr-altă lume", *Poarta* brâncuşiană dă totodată un relief deosebit naturii nupţiale a acestei treceri. Motivul îmbrăţişării repetat de arhitravă, întretăierea liniilor verticale şi orizontale într-un desen dens, fără goluri, ne-a adus în minte urarea pe care, în unele părţi ale Moldovei, doi vornicei o rostesc scuturînd de colţuri un ştergar:

Cum s-a năvădit urzeala
Cu băteala,
Aşa să se năvădească
Mirii unul cu altul...

O imagine a nunţii, pe o poartă a trecerii „din ţara cu dor / În cea fără dor"!... Pentru unii, poate că o atare compoziţie brâncuşiană (luată ca tot, nu pe părţi) să pară fără nici un corespondent în planul expresiei folclorice româneşti. Dar oare n-ar fi prea mult să dorim un „dublet" pînă şi pen-

---

* *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969. p. 622.

Scanned with OKEN Scanner

tru această compoziție, adică pentru mixtarea motivelor porții și sărutului ? Și totuși : mobilul compoziției brâncușiene s-a construit ancestral, el poate fi recunoscut în chiar miezul etosului nostru. Ce este „gura de rai", locul cununiei postume a ciobanului din *Miorița*, dacă nu o trecere, un sacramental loc de trecere ? Descoperim într-o recentă interpretare a tulburătoarei balade următoarea referire : „Metafora „gură de rai" definește un spațiu precis, o „poartă", o „intrare", un loc anume prin care se poate intra. Trecătoarea raiului, „gura" aceasta montană este drumul lipsit de impurități" *. Așadar, *lingvistic*, desemnarea locului cununiei postume poate oscila între „gură de rai", „poartă", „intrare" fără ca simbolul astfel construit să fie afectat în substanța lui, să difere. Nevoile exprimării *plastice*, sculpturale, vor face ca „gura de rai", „poarta" să devină efectiv o poartă, deopotrivă a sărutului nuptial și a marii călătorii ... Ca o acreditare în plus : într-o variantă transilvăneană a *Mioriței*, tînărul ciobănel se adresează mioarei să-i anunțe mama că marea lui trecere s-a petrecut după datină :

Căci m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o poartă de rai ... **

În sfîrșit : punctarea ritmată a *Căii sufletelor eroilor* cu grupe de cîte trei elemente plastice — stîlpi scunzi marcînd prezențe-absențe umane — ar putea fi ecoul în structura capodoperei a acelor repetate întîlniri ale dalbului de pribeag cu grupe de cîte trei mediatori, — etape în drumul spre noua stare :

Și ți-or mai ieși
Tot trei voinicei.
Mîna-n sîn să bagi,
Mahrama să tragi,
Să le dăruiești,

---

* Paul Tutungiu, *O viziune asupra Mioriței*, în *România literară*, 8, 1974.

** Arhiva I.E.F., Fgr. 7953 c, orig. Crăiești—Cluj, culeg. E. Comișel, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei nevestele,
Mîna-n sîn să bagi,
Sovoane să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei fete mari,
Mîna-n sîn să bagi
Chiți de flori să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești . . .

Plata vămilor este o practică ce trimite gîndul deopotrivă spre ritualul înmormîntării ca și spre cel al nunții. De altfel, toate darurile făcute de călător în drumul său spre noua stare sînt simboluri cu dublă trimitere. *Sovon*, în buna limbă românească, înseamnă văl de mireasă dar și giulgiu de mort...

III. După rînduială, ultima verigă în șirul cîntecelor ceremoniale din Gorj este cel „de la pămînt“ ; e un cîntec anume ce însoțește actul fixării definitive a bradului (sub semnul căruia s-a desfășurat întregul ceremonial) la capul mortului. Îndemnul — adresat, de astă dată, de neamul celor rămași nu mortului, ci bradului călăuzitor mai departe — este unul spre înălțare fără sfîrșit :

Sus, bradule, sus . . .

Pentru dalbul de pribeag, aici, la rădăcina bradului e marginea extremă a pămîntului ; aici, la rădăcina unui pom mirific „cu vîrful pînă la cer / Cu poalele jos pe mări“, spun și cîntecele de petrecut din Banat că trebuie să ajungă pribeagul. „Locul trecerii din lumea pămînteană în necunoscut sau post-existență este dominat de un munte primordial cu un brad zvelt și umbros“ *.

Calea sufletelor eroilor suie la *Coloană* . . .

Să observăm : în cazul nunții, spre a se putea integra în noua condiție existențială, mirele și mireasa trebuie să aibă puterea să se despartă, ca de o întreagă lume, de starea lor anterioară, dublu marcată afectiv : prin dor și prin milă.

---

* Vasile Crețu, *op. cit.*, p. 271.

Scanned with OKEN Scanner

Mă duc, mamă, de la tine
Dorul meu ție-ți rămîne
Ia-l mamă, și-l pune bine
Și-l leagă-n năframă albă
Și-l pune deasupra-n ladă,
Cînd te-ajunge dor odată
Du-te la ladă și-l cată . . . *

X

Plînge-ți, fată, coada ta —
Mila de la maică-ta,
Plînge-ți, fată, părul tău —
Mila de la neamul tău.
Cine-i mama miresii
Iese-n pragul uliții
Și se uită către soare
C-are-o fată mergătoare . . . **

Spre a se putea integra în noua condiție existențială, o despovărare de milă și dor e necesară și mortului, dalbului de pribeag. Trebuie ca la părăsirea meleagului nostru, ceva de aici să absoarbă, să resfire memoria lui afectivă. Asemenea har au unele flori.

Și-s flori pentru dor
Pentru-ăi călători . . . ***

Menită aceleiași absorbiri, jos, la rădăcina bradului „cu vîrf vîrfurat", *se află și o fîntînă.*

O zînă bătrînă
Cu-n cauc în mînă,
Călători așteaptă,
Cu apă-i adapă.
Și atîta-i de rece
Iut' de dor îți trece ****

Numai așa, prin florile și prin apa fîntînii, cei aflați în marea trecere se vor elibera de forța de gravita-

---

* Apud Ioan Meițoiu. *Spectacolul nunților*, București. 1969, p. 459.
** *Ibidem*, p. 463—464.
*** Apud Vasile Crețu, *op. cit.*, p. 273.
**** *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

ție afectivă realizînd condiția desprinderii de pămînt...

Dînd curs reveriei, vedem *Coloana* lui Brâncuși *înconjurată de șase fîntîni* ca de șase adînci receptacole ale dorului morților de la Jiu. O vedem între fîntîni, într-un cîmp de sînziene...

Să ne reamintim: Supunînd unei prelucrări critice numeroasele interpretări tematice la adresa *Mesei, Porții* și *Coloanei,* observam cîndva că în ultimă instanță fiecare componentă s-a arătat aptă să sugereze două mari teme: a nunții și a morții. Chiar dacă în realitate — scriam — tema nunții și tema morții sînt puse în seama unei lucrări de regulă prin contribuțiile unor comentatori diferiți, chiar dacă cele două teme par, din această cauză, că își dispută între ele fiecare lucrare, este revelator faptul că, statisticește, se poate constata în toate cazurile coexistența (explicită sau implicită) a interpretărilor de ambele tipuri. Era, această remarcă, o valoroasă premiză, prin ea problematizam convenabil propriul nostru demers exegetic: se impunea o edificare asupra disputei, asupra raportului dintre cele două teme. Să fie oare — sugeram noi — nunta și moartea fațetele unei singure teme? Dacă această supoziție s-ar dovedi întemeiată — spuneam — ar însemna că perceperea și considerarea separată, paralelă a nunții și morții (la nivelul *Mesei, Porții* și *Coloanei* sau la nivelul Ansamblului ca întreg) ar fi cea de a doua mare eroare a exegezelor de pînă acum în interpretarea capodoperei lui Brâncuși, după acel răspîndit și nefast obicei de a considera *Masa, Poarta, Coloana* ca „expoziție" de lucrări brîncușiene independente.

Stă la îndemîna cititorului să constate acum cît de lesne întreaga capodoperă brâncușiană, ca tot unitar, se lasă citită fie prin tema nunții, fie prin tema morții. Același ax compozițional satisface o dublă traducere. Dar, de astă dată, dilema nu mai apare, totul *se explică.* Anume — se explică grație cîștigului adus de analiza structurii capodoperei ca fenomen de personanță...

În renumita reconstituire a genezei basmului fantastic întreprinsă de V. I. Propp, autorul subliniază, la urmă, că mai toate motivele specifice genului se

întîlnesc în cuprinsul său și-l încheagă provenind din două direcții : pe de o parte, din reprezentările arhaice legate de ritul inițierii tinerilor, pe de alta, din reprezentările legate de moarte. Dar o atare explicație nu ajunge. Cum de au putut alimenta, la origini, o unică formă de expresie direcții atît de diferite ? Iată aspectul de finețe al analizei lui Propp : „... Între cele două cicluri nu poate fi trasată o delimitare precisă. Știm că întreg ritul inițierii era conceput ca o ședere în țara morții și că, dimpotrivă, mortul trecea prin toate cele prin cîte trebuia să treacă neofitul... Dacă ne-am imagina toate cîte se petreceau cu neofitul și le-am povesti în succesiunea lor ar rezulta tocmai compoziția pe care se întemeiază basmul fantastic. Dacă am povesti în ordine tot ce oamenii presupuneau că se întîmplă cu morții, am obține același ax compozițional..." *.

Referirea la concluziile lui V. I. Propp ne scutește, în finalul acestui capitol, de orice alte comentarii.

---

* V. I. Popp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973, p. 456.

Scanned with OKEN Scanner

UN MODEL ANALOGIC AL VALORIFICĂRII CAPODOPEREI

Importanța pe care am acordat-o determinării *semnificației ca anamneză* a capodoperei brâncușiene, adică actualizării în memorie a fondului arhaic ce a modelat — reverberație de taină — structura Ansamblului, — ar putea să conducă la o neînțelegere. Să o prevenim.

Cu dezvăluirea existenței și valorii unui ur-cod în interpretarea Ansamblului, acest Comentariu a susținut, în viziunea noastră, cel mai de seamă examen al său. Într-un fel, aici am voit să ajugem : la dovedirea putinței de a vorbi despre capodopera brâncușiană în termenii mitului marii treceri. Dar n-a fost în intenția noastră să ștergem, prin acest demers, orice distincție, sub aspectul semnificației, între o creație a plasticii moderne și un mit străbun. Fenomenul de personanță semnalat îl revendică *metoda de analiză* pe care ne-am străduit s-o construim, cu încetul ; el trebuie judecat ca împlinind un efort în planul metodologiei, nu altfel. Prin dovedirea reductibilității amplei structuri de la Tg. Jiu la un substrat etnocultural nu am urmărit, așadar, decît să evidențiem ceea ce credem a fi *cheia de boltă* în asimilarea capodoperei lui Brâncuși conform naturii sale ; nu am închis interpretarea.

Dar, de aici înainte, subiectul contemplator al creației sculptorului poate avansa și singur. Încap și sînt iertate, de acum înainte, pînă și divagațiile : ele vor fi, oricum, încărcate de conștiința limitelor proprii...

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul necesar al implicării ur-codului în asimilarea corespunzătoare a capodoperei brâncuşiene poate fi dovedit cel mai bine prin apel la un caz analog, de notorietate în cultura noastră. O asemenea modalitate a expunerii, la care trecem, urmăreşte — şi stă în puterea ei — să introducă sugestiile finale, de trebuinţă în preajma despărţirii noastre de cititor, o dată rotunjită metodologia. (Ne întrebăm, în paranteză, ce este prin excelenţă acest Comentariu : o interpretare, sau o metodologie a interpretării capodoperei ? Dar metodologia nu se poate oare substitui perfect şi fără pierderi interpretării, nu pot deveni ele *una ?* Mai mult : credem că în faptul unei atari substituiri se ascunde un crez estetic pozitiv : asemenea formă a exegezei pare să fie cea mai generoasă ; ea caută să captiveze trainic cititorul prin virtuţi mediatoare între el şi opera de artă, nu prin comunicarea „rezultatelor problemei").

Un model analogic al valorificării estetice a capodoperei lui Brâncuşi, model în cel mai înalt grad elocvent asupra caracterului imperios al angajării unui ur-cod în descifrarea semnificaţiei, — un atare model analogic trebuie să satisfacă, spre a putea fi omologat, importante rigori. În primul rînd, ar trebui să rezide într-o creaţie artistică de înalt prestigiu, a cărei interpretare să fi preocupat îndelung şi încă să preocupe exegeza, cu rezultate stimulatoare pentru interpretarea noastră. În al doilea rînd, nevoile analizei pretind, ca un maxim de garanţie, ca opera a cărei valorificare exegetică urmează să servească drept model analogic să-şi aibă geneza în aceeaşi matcă stilistică de care aparţine geneza Ansamblului. În sfîrşit, acea creaţie de artă ar trebui să admită drept ur-cod al ei mitul trecerii în „ţara fără dor"...

Poate că cerem prea mult izomorfism de la un model analogic. Dar ne vine uşor să fim pretenţioşi cînd ştim din capul locului că un asemenea model există !... Ceea ce urmează să invocăm este cazul plin de învăţăminte al valorificării *Mioriţei* în cultura noastră. Aceasta e analogia, impusă de însăşi faptele reale de similitudine. O dovadă — chiar din atît — de calitatea vibrării ce i-i dat s-o stîrnească

Scanned with OKEN Scanner

fără încetare Ansamblul în conștiința poporului român.

Culme a puterii de expresie artistică a unei spiritualități, *Miorița* s-a alcătuit treptat — după cum stabilește temerarul ei exeget, Adrian Fochi — din elemente disparate care, în cea mai mare parte, continuă să ducă o viață paralelă cu viața baladei*. Le-a reunit într-un tot semnificant nevoia de a decanta sentimentul morții. Elementele de compoziție decelabile sub raportul morfologiei tematice — *episodul oii năzdrăvane, testamentul ciobanului* și *episodul maicii bătrîne* — s-au adăogat *cadrului epic inițial* ce anunță moartea ciobanului, unul după altul, pînă cînd gîndul morții s-a alinat prin acea transfigurare simbolică în nuntă. Abia această rezolvare „întregește armonic balada și îi rotunjește semnificația. Devine clar că textul nu-și putea dori un final mai potrivit și că numai lirismul delicat al acestui pasaj putea conferi baladei împlinirea desăvîrșită a capodoperei“ **. Dincolo de actualul episod final al baladei nu mai încape nici un adaos...

Înfățișarea de nuntă în care se strămută moartea ciobanului mioritic a făcut să se consume multă cerneală de-a lungul multor decenii ; explicabil, căci modul tînărului cioban („trup făr' de păcat“) de a se pregăti pentru eventualitatea morții constituie tema baladei, iar ceea ce o drapează într-o neasemuită frumusețe e asimilarea, în ultim, a morții cu nunta... Nu ne gîndim să facem aici istoricul interpretărilor *Mioriței*. Energia speculativă consumată în explicații și controverse este impresionantă, iar interesul general pentru domeniul acestor analize (larga participare afectivă la universul baladei fiind un dat) de loc oarecare : prin *Miorița* s-au propus, direct, definiri ale psihologiei poporului român, ale atitudinii lui existențiale... Vrem să atragem luarea aminte doar asupra criteriului ce s-a impus, de la o vreme, în judecarea baladei, devenind astăzi condiția esențială a unei corecte abordări.

---

* Vezi Adrian Fochi. *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. Editura Academiei, București, 1964, p. 541—547 ; 327.

** *Ibidem*, p. 298.

Scanned with OKEN Scanner

Acest criteriu — care a relativizat în bloc valoarea multor exegeze mai vechi (altfel necontradictorii în sine, deci credibile) — rezidă în necesitatea de a gîndi *Miorița* în contextul etnografic generativ, de a nu rupe interpretarea baladei de *geneza* ei.

Dar integrată ca o condiție a comentării, reconstituirea genezei baladei conduce *a fortiori* la cîntecele funerare. „Imaginea din *Miorița* s-a dezvoltat pornind de la aceste cîntece. O situație inversă nu poate fi pusă în discuție. La rîndul lor, cîntecele funerare de care vorbim au o bază etnografică proprie, respectiv ceremonialul de înmormîntare specific pentru tinerii care n-au fost căsătoriți“ *. Așa se face că în discutarea genezei *Mioriței* Adrian Fochi s-a văzut obligat, întîi de toate, să abordeze problema bazelor etnografice ale imaginii nupțiale din finalul baladei. „În atitudinea față de această problemă — subliniază comentatorul — se definește poziția științifică a exegeților *Mioriței*“... **.

Explicarea baladei ajunge deci, în ultimă instanță, ca la un adevărat ur-cod, la mitul marii treceri. Numai prin cunoașterea semnificațiilor — mai mult sau mai puțin conceptualizate — exprimate de acest mit (semnificații fundamentale — s-a spus — în structura spiritualității românești tradiționale) sensul capodoperei *Miorița* „se dezleagă intrinsec și face de prisos speculațiile mistificatoare care au rezultat din judecarea extrinsecă“ a ei... ***.

(Cititorul înțelege, nu ne îndoim, că vorbind de *Miorița* tratăm de fapt, în fiece frază, cauza comentării Ansamblului. Modelul analogic pe care îl anunțam, acum omologat, rămîne să urmărim — printr-o expunere de aceeași manieră — sugestiile sale).

Racordarea exegetică a controversatei (ca sens) nunți mioritice la sensul imanent vechiului obicei al înmormîntării tinerilor prin efectuarea unui rit nupțial *sui generis*, — această racordare, decretată ca absolut necesară, vrea oare să facă indistincte

---

* Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 492.
** *Ibidem*, p. 491.
*** Mihai Pop, *Mitul marii treceri*, *loc. cit.*, p. 90.

semnificația *Mioriței* și semnificația ritului sub semnul căruia s-a închegat balada? De bună seamă că nu. *Miorița* rămîne pe totdeauna o capodoperă a expresiei poetice, ce se cuvine percepută în autonomia sa artistică dobîndită printr-o „îndepărtare relativă de baza ei etnografică*, de ceremonialul nunții mortului. Îndepărtarea relativă de baza etnografică, de înțelesul ritual, „a permis imaginii să cîștige în anvergură și adîncime"**. *Miorița* — după cum notează alt cercetător — „nu este ea însăși un mit, ci numai transpoziția poematică a structurii mitului" subiacent și aceasta „chiar și atunci cînd alegoria moarte-nuntă nu e inclusă direct în conținutul ei"***. Dealtfel, pînă și în practica vie a nunții postume se constată o distanțare față de rostul originar. În Vrancea, de pildă, „sensul magic al ceremonialului a dispărut, dar a rămas înțelesul simbolic al actului"****. Să aibă și mortul nunta lui...

Din faptul că *Miorița* nu perpetuiază efectiv un rit (ori un mit, ca proiecție ideologică a ritului), ci realizează o transsimbolizare artistică, din faptul că subiectivității receptoare înțelesul acelui rit primar, al cărui ecou îl întreține balada, îi parvine în chip de semnificație emancipată, — se va înțelege de ce în judecarea nemuritoarei creații apare nevoia angajării spirituale la un anumit nivel speculativ. O asemenea angajare, aptă să descopere alte profunzimi ale expresiei date, dispusă să introducă valori personale în universul spiritual arhaic al *Mioriței*, trebuie însă să presupună geneza baladei și să nu contravină ei. Cu această rezervă și nu altfel, adică în cunoștință de anumite limite ale jocului subiectivității, asimilarea, „consumarea" speculativă a *Mioriței* ne apare îndreptățită. „Căci... balada *Miorița*, ea însăși, este rezultatul unui proces creator analog, care, într-o anumită epocă, a efectuat transmutația unui comportament ritual primitiv într-o capodoperă poetică încărcată de semnificații

---

* Adrian Fochi, *op. cit.* p. 492.
** *Ibidem.*
*** Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 101.
**** Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 512.

noi și purtătoare a unui mesaj mai bogat și mai «elevat»...*.

Mioriţa (în înţelesul tacit al expunerii noastre: Ansamblul) relevă un destin propriu şi o altă durabilitate decît ritul subiacent al nunţii mortului. Pentru o umanitate ce ajunge să nu mai aibă nimic cu credinţa în utilitatea riturilor de trecere, balada dăinuie, neafectată, ca o „expresie exemplară a sufletului românesc", a atitudinii sale stenice în faţa morţii. Forţa de expresie a baladei face ca încărcătura ei emoţional-atitudinală (convertibilă întrucîtva în limbaj logico-filozofic) să fie mereu activă, căci problematica morţii rămîne deschisă meditaţiei cît va fi să existe simţire omenească. Ce dovadă mai bună de puterea şi prestigiul viu al baladei decît faptul că, afectat intim de sunetul ei, gînditorul de azi înclină să transpună *Mioriţa,* situarea tînărului cioban faţă de moarte, într-o *soluţie pentru umanitatea prezentă şi viitoare,* opunînd-o altor soluţii? Să comparăm — propune Mircea Eliade — reacţia ciobanului, cu anumite reacţii tipice ale societăţilor moderne. „Auzind ce a hotărît soarta, păstorul nu se lamentează şi nu se abandonează disperării, nici nu încearcă să aboleasca sensul lumii şi al existenţei „demistificînd-o" cu o furie iconoclastă şi proclamînd nihilismul absolut drept singurul răspuns posibil în faţa revelaţiei absurdului. Cu alte cuvinte păstorul nu se comportă la fel ca atîţi iluştri reprezentanţi ai nihilismului modern. Răspunsul său este cu totul diferit: el îşi preface nenorocul care îl condamnă la moarte, într-un mister sacramental, maiestuos şi feeric care, în cele din urmă, *îi îngăduie să triumfe asupra propriului său destin...* Eroul mioritic a reuşit să găsească un sens nenorocirii sale asumînd-o nu atît ca eveniment „istoric" personal, cît ca mister sacramental. *El a impus deci un sens* absurdului însuşi, răspunzînd nefericirii şi morţii printr-o feerie nupţială"...**. În spiritualitatea viitorului — se întreabă, la rîndul său, un filozof marxist — nu vom întîlni

---

* Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan,* Payot, Paris, 1970, p. 227.

** *Ibidem,* p. 244.

oare, ori n-ar trebui să întîlnim o rezonanță sau, cum spunea Blaga, *o personanță a posturii mioritice față de moarte?* „Nu este oare mai nobil — și în condițiile viitorului mai realist — sentimentul de liniște cathartică în fața morții decît pseudonobletea de bîlci a înfiorărilor, anxietăților și convulsiilor ?"...* „Nu mistica morții, ci preamărirea vieții în formele ei creatoare, o preamărire chiar în actul morții, pulsează în istoria și estetica baladei românești în ceea ce are ea unic" . . .**.

. . .După cum pulsează în capodopera lui Brâncuși. . . *Ansamblul brâncușian de la Tg. Jiu — creație favorizată (comparativ cu balada) în spațiul culturii moderne — actualizează mesajul mioritic într-un limbaj de accesibilitate universală — cel al sculpturii — și într-o tratare esențializată, de mare impact vizual.* Desigur, nu spunem că *Miorița* ar fi o sursă a lucrării lui Brâncuși ; punem doar în evidență o potrivire de geneză și de substanță. Din punct de vedere polemic s-ar putea socoti chiar ignorabil, în principiu, faptul că cele două mari creații nu au apărut. . . concomitent. (De altfel, pentru Gorj, balada e mai puțin caracteristică, în schimb — și poate că există o corelație — dintre ținuturile românești, Gorjul s-a dovedit principalul păstrător al mitului marii treceri în manifestarea lui autentică : prin textele ceremonialului funerar. De parcă mitul își aștepta, aici, sublimarea sa aparte într-o capodoperă artistică. . .).

Datornice aceluiași cadrul spiritual carpato-dunărean și descifrabile (în felul de a se fi configurat) prin același ur-cod, Ansamblul și *Miorița* se regăsesc alături în cel mai elevat plan al semnificației lor în stare să-l realizeze conștiința percepătoare ; stau alături, în rostul lor pentru om. O dată cu tulburătoarea baladă, putem numi creația de la Tg. Jiu un *alt testament existențial românesc, un*

---

* Pavel Apostol, *Trei meditații asupra culturii*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 220.

** D. Caracostea, *Sentimentul creației și mistica morții*, în Revista fundațiilor, 8, 1941.

model robust de tratare a trecerii în neființă, căci mereu murim și ne naștem. Brâncuși a voit să vorbească fără părtinire și deodată despre viață și moarte. Marile adevăruri sînt integratoare, nimic altceva nu le poate cuprinde.

Gloria capodoperei sculptorului este în continuă creștere. În țară, Ansamblul a ajuns un punct nodal al culturii noastre moderne, un nou ax spiritual, dovadă : referirile și comentariile la el nu mai formează o îndeletnicire a specialiștilor în critica de artă, ci un adevărat *fenomen de masă,* direct comparabil cu fenomenul referirilor la *Miorița.* Întîlnim, reproduse, imagini de detaliu ale *Căii* sculptorului, de la coperțile cărților de filozofie, pînă la cutiile de chibrituri ; ceea ce, dincolo de grotescul unor situații, e simptomatic... În lume, despre lucrarea lui Brâncuși se vorbește tot mai mult, pe măsură ce e cunoscută, ca despre una dintre cele mai mari creații artistice ale tuturor vremurilor. Această recunoaștere, acest fel de a avea în memorie complexul sculptural de la Tg. Jiu, e deja mult pentru umanitate, pentru procesul istoric neistovit al hominizării...

Un critic străin observa că Brâncuși a creat la Tg. Jiu unul dintre puținele stiluri publice care s-au dovedit viabile. L-a creat — adăogăm noi — recreind cadrul nupțial mioritic. („Tema cadrului nupțial, ca oglindire a ceremonialului de nuntă, și deci ca întregire a conținutului funerar — scrie Adrian Fochi în studiul său consacrat *Mioriței* — aparține numai folclorului nostru"...*). Într-o lume ce-și simte o anumită precaritate a simbolurilor sale în raport cu consistența simbolurilor arhaice și care începe să-și pună acut chestiunea transformării ambianței de viață într-un environment generator de semnificații umane adînci, stilul public al artistului român capătă o valoare exemplară. Ansamblul brâncușian e o „Fizică" și o „Metafizică" la un loc.

---

* Adran Fochi, *op. cit.*, p. 529.

Scanned with OKEN Scanner

Vector urbanistic pe laturile căruia își duce viața o comunitate umană, *Calea* leagă totodată „lumile", *dă orizont cosmic ființării*. A trăi în preajma acestui ax, ori în țara acestui ax, e putința de a respira între cadre largi, în deplinătate spirituală. Modelat intim de ecourile unei atitudini străvechi, genuine față de moarte, dar reprezentativ pentru ce are mai prețios stilul culturii secolului 20, vedem Ansamblul în viitor, realizîndu-și măsura frumuseții lui pentru om în acea preconizată „lume ce va deveni filozofică".

Scanned with OKEN Scanner

RECULEGERE CRITICĂ (IV)

Tratînd gestația Ansamblului sculptural în interiorul operei brâncușiene, notam că între creația culminantă a marelui artist român și prima lucrare prin care stilul său apare ca definit (Monumentul funerar de la Buzău) există o condiționare specifică, o „punte" de real interes exegetic : concrețiunea primară a expresiei brâncușiene conține cumva, intuitiv, substanța capodoperei. Aminteam, în sprijinul acestei sugestii de lucru, relația dintre *Venere și Madonă*, ca primă poezie eminesciană reprezentativă, și capodopera *Luceafărul*.

Preocupați mai apoi de reconstituirea genezei în sine a Ansamblului, acordam un loc deosebit — mergînd pînă la cercetarea adîncimilor etnoculturale — rolului de excepție al *Coloanei*, prima intuiție brâncușiană în rezolvarea temei morților de la Jiu, intuiție din obiectivarea plastică largă a căreia s-a închegat structura semnificantă a *Căii*.

Exegeza noastră s-a sprijinit, deci, constant pe o punere expresă în valoare a ceea ce se vădea ca aparținînd, într-un fel sau altul, momentului incipienței în procesul creației artistice brâncușiene.

Tîrziu ne-am dat seama — și semnalăm acum, la urmă, — de o corespondență în sfera *genezei Comentariului :* în întregul său, acest Comentariu poate fi privit ca o revenire — produsă prin forța legilor intime ale actului de creație critică — la substanța primului nostru articol dedicat lui Brâncuși în 1966 (deși după acel articol s-au adăogat, an de an, altele). Anticolul, intitulat *Obîrșia Coloanei*

Scanned with OKEN Scanner

infinitului, exprima de fapt ceea ce intuisem, fără nici o intenție exegetică, ceva mai înainte, în cimitirul Hobiței: revendicam *Coloana* de la tradiția bradului celui mort nelumit... Au trebuit ani buni de căutări pînă să ajungem la... explicarea în același spirit a întregului Ansamblu. Intuiția de atunci apare acum dusă pînă la ultimele consecințe. Între geneza din *Coloană* a capodoperei brâncușiene și geneza din *Obîrșia Coloanei* a *Comentării capodoperei* constatăm deci o potrivire sub aspectul procesualității; ea pare să ilustreze adecvarea actului de creație critică la actul creației artistice, o anumită identitate a celor două acte. Oare, fără să știm, n-am recreat cumva capodopera?

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia aceasta are un caracter strict de lucru, ea consemnează numai acele lucrări (ce conțin date asupra lui Brâncuși) la care se fac trimiteri directe în textul Comentariului prin numere între paranteze corespunzătoare numerelor de ordine din această listă. Alte lucrări din care s-a citat, dar care nu se referă direct la Brâncuși, precum și documentele de arhivă, apar menționate în interiorul cărții, la subsol.

1. ALEXANDRESCU, ION — **Mărturiile unui cioplitor,** în **Ramuri,** 3, 1965.
2. ANDRÉ, PAUL — **Abstracția adevărată,** în **România literară,** 8, 1968.
3. ANGHEL, PAUL — **Brâncuși la el acasă,** în **Scînteia,** 21 octombrie, 1967.
4. ANGHEL, PAUL — **Uvertură la Brâncuși,** în vol. **Convorbiri culturale,** Ed. Eminescu, București, 1972.
5. ARGAN, GIULIO CARLO — **Arta lui Brâncuși și arta actuală,** în vol. colectiv **Colocviul Brâncuși,** Ed. Meridiane, București, 1968.
6. ARGINTESCU-AMZA, N. — **Exemplaritatea lui Brâncuși,** în vol. colectiv **Colocviul Brâncuși,** Ed. Meridiane, București, 1973.
7. ARGINTESCU-AMZA, N. — **Cu compozitorul Marcel Mihalovici despre Brâncuși,** în vol. **Expresivitate, valoare și mesaj plastic,** Ed. Meridiane, București, 1973.
8. AVRAMESCU, FLORIAN — **Cu istoricul și criticul de artă V. G. Paleolog despre Piatra de hotar,** în **Amfiteatru,** 11, 1969.
9. B. — **Precizare necesară,** în **Luceafărul,** 22, 1963.
10. BALACI, ALEXANDRU — **Universalitatea lui Brâncuși,** în **Gazeta literară,** 13, 1966.
11. BALINTESCU, AL. — **Contribuții documentare referitoare la C. Brâncuși,** în placheta **Brâncuși,** Muzeul de artă Craiova, 1967.
12. BERK, NURULLAH — **Sculptura-stelă la Brâncuși,** în vol. colectiv **Colocviul Brâncuși,** Ed. Meridiane, București, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

13. BLAGA, LUCIAN — **Sculptura nouă,** în vol. **Feţele unui veac,** Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
14. BOTTA, DAN — **Limitele artei lui Brâncuşi,** în vol. **Limite,** Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1936.
15. BOUREANU, RADU — **Sinteză a geniului popular,** în **Gazeta literară,** 7, 1966.
16. BOZ, LUCIAN — **De vorbă cu Constantin Brâncuşi,** în **Facla,** 13 octombrie, 1930.
17. BRATU, ILEANA — **Cum sînt valorificate operele lui Brâncuşi de la Tg. Jiu,** în **Contemporanul,** 36, 1962.
18. BRATU, ILEANA — **90 de ani de la naşterea sculptorului Brâncuşi,** în **Săteanca,** 2, 1966.
19. BREZIANU, BARBU — **Artizanul,** în vol. colectiv **Colocviul Brâncuşi,** Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968.
20. BREZIANU, BARBU — **Brâncuşi inedit. Din corespondenţa artistului. Note,** în **Arta plastică,** 1, 1965.
21. BREZIANU, BARBU — **Constantin Brâncuşi,** în **România literară,** 32, 1973.
22. BREZIANU, BARBU — **Denaturări,** în **Contemporanul,** 20, 1972.
23. BREZIANU, BARBU — **De vorbă cu Henri Coandă,** în **Cronica,** 43, 1969.
24. BREZIANU, BARBU — **Începuturile lui Brâncuşi,** în **Secolul 20,** 3, 1964.
25. BREZIANU, BARBU — **Lucruri noi şi vechi,** în **Tribuna,** 16 martie, 1967.
26. BREZIANU, BARBU — **Note pe marginea articolului „Brâncuşi" de Michel Ragon,** în **Arta plastică,** 4, 1966.
27. BREZIANU, BARBU — **Ocol spre centenar,** în **Săptămîna,** 129, 1973.
28. BREZIANU, BARBU — **Pages inédites de la correspondance de Brâncuşi,** în **Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,** tom 1, nr. 2, 1964.
29. BREZIANU, BARBU — **Prin locurile de unde a pornit Constantin Brâncuşi,** în **Argeş,** 5, 1966.
30. BREZIANU, BARBU — **Reportaj în jurul unei camere,** în **Secolul 20,** 11, 1967.
31. BREZIANU, BARBU — **Un prim-plan al „Porţii sărutului",** în **România literară,** 9, 1969.
32. BRION, MARCEL — **Arta abstractă,** Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.
33. BURNHAM, JEACK — **Beyond modern sculpture,** Edited by George Braziller, New York, 1969.
34. CIUCĂ, EUGEN — **Brâncuşi inedit,** în **Luceafărul,** 26, 1964.
35. CIUCA, EUGEN — **Brâncuşi la Tg. Jiu,** în **Contemporanul,** 16, 1964.
36. CIUCA, EUGEN — **Evoluţia temei sărutului în sculptura lui Brâncuşi,** în **Luceafărul,** 21 mai, 1966.
37. CODREANU, IRINA — **Ucenicie la Brâncuşi,** în vol. colectiv **Colocviul Brâncuşi,** Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968.
38. COMARNESCU, PETRU — **Aspecte din atelierul lui Brâncuşi,** în **Cronica,** 25, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

39. COMARNESCU, PETRU — **Atelierele pariziene ale lui Brâncuși**, în **Tribuna**, 52, 1966.
40. COMARNESCU, PETRU — **Brâncuși**, în **Ateneu**, 5, 1965.
41. COMARNESCU, PETRU — **Brâncuși, arhaism și modernitate**, în **Flacăra**, 41, 1967.
42. COMARNESCU, PETRU — **Brâncuși, mit și metamorfoză în sculptura contemporană**, Ed. Meridiane, București, 1972.
43. COMARNESCU, PETRU — **Confluences dans la création de Brâncuși**, în vol. Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, **Témoignages sur Brancusi**, Arted, Paris, 1967.
44. COMARNESCU, PETRU — **Confluențe**, în **Lupta de clasă**, 2, 1967.
45. COMARNESCU, PETRU — **Despre Brâncuși și arta noastră de azi. De vorbă cu Sidney Geist**, în **Tribuna**, 38, 1964.
46. COMARNESCU, PETRU — **Folclor și stilistică populară în arta contemporană. Considerații asupra artei lui Brâncuși și Țuculescu**, în **Astra**, 1, 1967.
47. COMARNESCU, PETRU — **Leit-motivele picturii lui Ion Țuculescu**, în **Luceafărul**, 6, 1965.
48. COMARNESCU, PETRU — **Le Testament de Brancusi**, în **Journal de Genève**, 18—19 juillet, 1964.
49. COMARNESCU, PETRU — **Marele sculptor**, în **Scînteia tineretului**, 20 februarie, 1966.
50. COMARNESCU, PETRU — **Mărturii despre Brâncuși. Peștișanii de ieri și de azi**, în **Gazeta literară**, 32, 1964.
51. COMARNESCU, PETRU — **Monumentele de la Tîrgu Jiu în cadrul creației lui C. Brâncuși**, în **Steaua**, 3, 1967.
52. COMARNESCU, PETRU — **Porțile vieții lui Brâncuși**, în **Iașul literar**, 4, 1965.
53. COMARNESCU, PETRU — **Reevaluarea fazei de înnoire din creația lui Brâncuși**, în **Arta**, 8, 1970.
54. COMARNESCU, PETRU — **Semnificații ale morfologiei brâncușiene**, în vol. colectiv **Colocviul Brâncuși**, Ed. „Meridiane", București, 1968.
55. COMARNESCU, PETRU — **Tradiții populare în arta românească**, în **Cronica**, 23 aprilie, 1966.
56. COMARNESCU, PETRU — **Tradiții populare în arta românească** (II) în **Cronica**, 11, 1966.
57. COMARNESCU, PETRU — **Valoarea românească și universală a sculpturii lui Brâncuși**, în **Revista Fundațiilor**, iunie, 1944.
58. COMARNESCU, PETRU ; ELIADE, MIRCEA ; JIANOU, IONEL — **Témoignages sur Brancusi**, Arted, Editions d'Art, Paris, 1967.
59. CONSTANTINESCU, CORNEL — **Notă**, la **Mărturiile unui cioplitor**, de Ion Alexandrescu, în **Ramuri**, 3, 1965.
60. CONSTANTINESCU, MAC. — **Evocări**, în vol. colectiv **Colocviul Brâncuși**, Ed. Meridiane, București, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

SEMNIFICAȚIA CAPODOPEREI CA STATISTICĂ A INTERPRETĂRILOR EXISTENTE

„Idolii“ baconieni ai exegezelor la Brâncuși . 11
Fenomenul de grupare a interpretărilor . . . 23
Eroarea metodologică fundamentală 55
Ansamblul ca întreg semnificant 77
Reculegere critică (I) 93

PARTEA A DOUA

ANALIZA CALITĂȚII TIPURILOR DE INTERPRETARE

Despre interpretarea sursieră 95
Despre interpretarea tematică 109
Despre interpretarea „deschisă“ 122
Despre interpretarea filozofică 138
Despre interpretarea empatică 159
Reculegere critică (II) 184

PARTEA A TREIA

O RIGOARE DE METODĂ : RECONSTITUIREA GENEZEI

Gestația 189

Scanned with OKEN Scanner

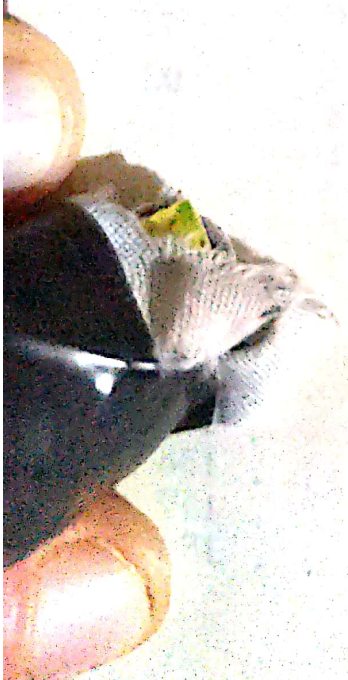
Excurs : Gestație și vocație 216
Edificarea 245
Caracterul neterminat al capodoperei 297
Reculegere critică (III) 330

PARTEA A PATRA

UR-COD
SAU SEMNIFICAȚIA CA ANAMNEZĂ

Arhetipul *Coloanei* 335
Structura capodoperei — un fenomen de personanță 352
Un model analogic al valorificării capodoperei 367
Reculegere critică (IV) 376

Bibliografie 379
Indice de materii 393



Scanned with OKEN Scanner

Redactor : DOINA FLOREA-CIORNEI
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1976. Format 70 × 100/24. Coli tipo 16,83.
20 pagini ilustrații
Bun de tipar la 12. VII. 1976. Tiraj 5100 exemplare
Editura „Junimea", str. Gheorghi Dimitrov nr. 1.
IAȘI — ROMÂNIA

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică Iași str. Vasile Alecsandri nr. 6

Scanned with OKEN Scanner

Nu știți ce vă las vouă aici...

Brâncuși

Scanned with OKEN Scanner